جذور.. الوعي والوعي المضاد

التراث عالم مركب من مستويات متعددة منها السياسي والاجتماعي والفكري والمعرفي، تسعى جميعها إلى رسم ملامح ما يمكن أن نطلق عليه اصطلاحاً التراث. وعليه فإن النظر في التراث بوعي يتأسس على جرأة البحث بموضوعية يُعد مطلباً وغاية من أنبل الغايات. ومن هذا المنطلق فإن دورية **جذور** تحمل على عاتقها رسالة قراءة التراث في جوانبه المختلفة من خلال باحثين يتسلحون بقيم البحث العلمي وينشدون توظيف رؤاهم من أجل التأكيد على إنسانية تراثنا وقدرته على إمدادنا بقيم تساعدنا في كشف واقعنا الحضاري. ومما لا شك فيه، فإن التأسيس على أصل مطلب حضاري جوهري لا غنى عنه لأي مشروع يسعى إلى استشراف المستقبل. **فجذور** وهي تتيح فرصة لباحثيها وكتّابها تأمل أن تعمق الإحساس بأهمية قراءة التراث بوعي معاصر وبموضوعية حتى يتسنى الإفادة مما هو إيجابي وتجاوز ما يمكن نعته خلاف ذلك. غير أن النظر إلى التراث نظرة تقديس مطلق ستنحرف بالبحث من الموضوعية إلى الذاتية ويتحول معها البحث إلى مجرد اجترار لماضٍ لا يمكن أن يعود بحركته الزمنية. إن من الضروري في قراءة التراث هو الكشف عن شخصيته المعنوية في حياتنا بعيداً عن اقتفاء النموذج التراثي بحرفية مطلقة سواء في بعده المعرفي أو الإنساني.

في هذا العدد من **جذور** تنوعت المباحث من بلاغية ولغوية وشعرية وسردية، غير أنها جميعاً تسعى إلى الوقوف أما التفاصيل الدقيقة بغية فحصها لتشكيل رؤية واضحة حيال قضايا متجددة. فالشعر في صورته التراثية يحضر للاستدلال على تنامي حضوره في راهن الشعر العربي. والجانب البلاغي يتضافر مع الموضوع الجمالي كما يطرحه الدرس النقدي الحديث. أما قضية القضايا التي أفردت لها **جذور** أكثر من مبحث في هذا العدد، ونقصد، الموروث السردي وعلاقتنا به، فهي من القضايا التي يجب التنبه إلى أهميتها لا على أساس أنها مادة روت وقائع وأحداثاً، بل لأنها النسيج المهم لفهم تركيبتنا الحضارية التي لا أعتقد بإمكانية المثول أمامها في تفاصيلها الدقيقة في غير السرد. قضية السرد العربي القديم سؤال ملح، والدرس فيه وعنه مطلب معرفي إذا أردنا أن نعيد اكتشاف أنفسنا. فكثير من الظلال الثقافية المهيمنة في العقلية العربية الراهنة هي امتداد في الأصل لذلك الإرث الثقافي.

إن **جذور** ليست مطبوعة عادية، إنها رحلة تتمدد بأقصى ما يمكن لتصل كافة جوانب التراث ببعضها البعض. فهي صوت يوازن بين نظرة عميقة نحو التراث وبين رؤية تتجاوز الحاضر إلى المستقبل بغية تجسير الفجوات التي شكلتها خطابات متباينة، إما مُغرقة في التراث منكفئة على عالمه دون الإفادة منه في واقعنا، بل والذهاب إلى حد تقديسه بغير وعي، وبين فكر يتنكر للتراث بوصفه ماضٍ منقطع غير مؤهل للإسهام الحضاري أبداً. بين هاتين النظرتين تقف **جذور** لتعلن أنه لا مستقبل بلا تراث، ولا تراث في معزل عن الحياة.

حسن النعمي

«الدعوة بين الحكمة والعنف»(*)



محمد بن موسى الشريف

---

*) محاضرة ألقاها الدكتور الشريف في النادي بتاريخ 1424/4/8هـ/ 2003/6/8م.

في البداية أحب أن أشكر النادي الأدبي ممثلاً برئيسه عبدالفتاح أبو مدين الذي دعاني لإلقاء هذه الكلمة التي أسأل الله تعالى أن يرزقني برها، والتوفيق في الحديث فيها، وأشكر إخواني الذين حضروا وشاركوا.

موضوع الساعة اليوم هو كيفية الدعوة إلى الله والتغيير بالحكمة والموعظة الحسنة، والرد أيضاً على مَنْ يزعم أن الطريق إلى التغيير إنما يكون بالقوة وبالعنف، وهي قضية أتعبت العالم الإسلامي كثيراً في العقود الأخيرة، وكثرت فيها المؤلفات، وكثرت فيها المناقشات والمناظرات، وهي مشكلة حقاً ينبغي علاجها، ولا أظن أن العالم الإسلامي سينطلق من عقاله، وسيندفع إلى الأمام، وإلى الرقي، وإلى نيل الفضائل، وإلى استعادة السيادة من جديد ما لم يحل هذه القضية المهمة.

وكلامي هو في الحقيقة ليس فقط لشغل الأوقات، بل هو للنظر في أمر الخروج بحلٍ موفق إن شاء الله تعالى لهذا الأمر، وأنا أعلم أن كثيراً من إخواني الذين سلكوا العنف طريقاً ربما لا يستمعون إليّ ولا يريدون أن يستمعوا إليّ، وبعضهم يصفني ويصف أمثالي أنهم من أهل القعود، وأنهم من أهل الجمود، وأنهم من أهل الإخلاد إلى الأرض، وأنهم ليسوا بأمل الأمة الإسلامية في التغير وفي الرقي. إذن أنا في الحقيقة أقول قد لا أستطيع أن أصل بصوتي هذا إلى إخواني

هؤلاء، لكني إنما أتحدث صيانة للأجيال القادمة، كيف نستطيع أن نصون الأجيال القادمة من السير في هذا الطريق المهلك؟ المهلك للدعوة الإسلامية، والمهلك لطاقات الأمة، المهلك لإبداع الأمة وإنتاجها، طريق خطر يكفي أن نقول فيه إنه ليس بطريق النبي (صلى الله عليه وسلم).

الذين يريدون التغيير ويطمحون إليه، ويحبون ويندفعون إليه بقوة وحماس، أنا أقول لهم: إن للتغيير علامات، وإن للتغيير ضوابط، وإن للتغيير مسائل أُحكمت في الشريعة، وضبطت أيّما ضبط لابد من الرجوع إليها، والاستظلال بظلها، ولا يمكننا أن نفعل شيئاً غير ذلك. النبي (صلى الله عليه وسلم) كان يتمثل قول الله تبارك وتعالى: **﴿ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن﴾**. هذه آية رائعة جليلة، كشأن كل آيات الكتاب الحكيم الكريم. آية فيها ضوابط كثيرة، وفيها علامات تدلنا في أثناء السير إلى الله تبارك وتعالى كيف ندعو؟ كيف نستطيع أن نصل بالمجتمع إلى بر الأمان؟ كيف نستطيع أن نغير؟!

والدعوة الكلام فيها وحولها يطول، وليست من مقصد حديثي اليوم إنما أُعرِّج عليها تعريجاً خفيفاً. يكفي أن نقول إنّ الدعوة إلى الله تبارك وتعالى هي أشرف مقامات الخلق كما قال الإمام ابن القيم رحمه الله تعالى: «أشرف مقامات الخلق، الدعوة إلى الحق»، وهي مهمة الأنبياء والمرسلين بهذا جاؤوا يدعون الناس إلى الله تبارك وتعالى، وإلى توحيده، وإلى عبادته، وإلى طاعته. هذه هي وظيفة الأنبياء والمرسلين، والله - تبارك وتعالى - قد نوّه بها أجمل تنويه في قوله جل من قائل **﴿ومن أحسن قولاً ممّن دعا إلى الله وعمل صالحاً وقال إنني من المسلمين﴾**. ليس هناك أحد يفوق هذا الذي يقول ويدعو بلسان الحال، ولسان المقال إلى الله تبارك وتعالى.

والدعوة اليوم لا مناص منها ولابد منها، وتعني الدعوة دعاء،

الناس إلى الله تبارك وتعالى إلى سلوك النهج الصحيح، والطريق المستقيم. هذا أمر ليس لنا فيه خيار، واجب شرعي مفروض، على الأمة الإسلامية أن تقوم به وليس لها فيه خيار سواء أكان الداعية طالب علم شرعي، أم كان مهندساً، أم كان طبيباً، أم كان أديباً، أم كان مثقفاً، أو ليكن ما شاء، لكن لا ينفك عن الدعوة أبداً. لابد له من الدعوة إلى الله، لابد له من المشاركة بهذه الوظيفة الرائعة. لا يستطيع الإنسان إن أسلم وحسن إسلامه أن ينظر إلى العالم من حوله وهو يحترق، ينظر إلى إخوانه وهم بعيدون، وهم يلجّون في المعاصي والكبائر ويظل يتفرج عليهم بدون أن تكون له قوة دافعة تدفعه إلى التغيير، وقوة دافعة تحمسه إلى أن يعمل شيئاً. هذه القوة هي الدعوة إلى الله تبارك وتعالى وما يترتب عليها من شرف الدرجات في الدنيا والآخرة.

أما الحكمة فهي، وضع الشيء في موضعه اللائق به فمن صنع ذلك كان حكيماً. والحكمة هي أيضاً صفة للأنبياء العظام، والرسل الكرام. لم يكن نبي ولا رسول إلا حكيماً، وإلا متمثلاً لهذه الصفة على أحسن ما يكون التمثل، ونحن باتباعنا الحكمة، وبسلوكنا الحكمة في الدعوة إلى الله تبارك وتعالى إنما نسلك طريق الأنبياء والرسل، ونسلك طريق المصلحين الذين أصلحوا في هذه الحياة وتركوا بصماتهم وآثارهم دلائل وعلامات تدل عليهم. نحن نسلك طريقهم، ونحاول أن نقتفي آثارهم «رضي الله تعالى عنهم»، وكل مَنْ أحدث تغييراً إيجابياً عظيماً في التاريخ لم تفارقه الحكمة أبداً في كل خطواته.

والحكمة هي في الحقيقة مطمئنةٌ لسلامة المنهج، الآن أنا عندما أرى الحكماء وهم يعملون ويتصرفون ويدعون إلى الله تبارك وتعالى أطمئن إلى سلامة منهجهم، وسلامة طريقتهم، وأحب هذه الطريقة وأنزع إليها وألتصق بأهلها. أما الاستعجال والعنف والحماس غير

المنضبط فإنه يجعل الإنسان في قلق تجاه هؤلاء، وتجاه طريقتهم وتجاه منهجهم.

النبي - صلى الله عليه وسلم - كان سيد الحكماء، كان يطوف حول الكعبة، وثلاثة عشر عاماً في مكة يرى قومه يركعون ويسجدون للأصنام، ويبجلون اللات والعزى وهبل ويكفرون الكفر الأعظم والشرك الأكبر مع ذلك لم تند منه كلمة سب لهم أو لآلهتهم، لم يبصق على صنم، لم يهن صنماً - صلى الله عليه وسلم - طيلة ثلاثة عشر عاماً، بل كان يطوف ويصلي في المسجد الحرام، ويشاهد كل هذا المنكر العظيم ويصبر عليه صبراً جليلاً. وعندما جاء الأنصار فبايعوه بيعة العقبة فقالوا: يا رسول الله أفلا نميل على أهل منى غداً بأسيافنا. طمأنهم النبي - صلى الله عليه وسلم - وهدأهم بقوله: لم نؤمر بذلك، وهذا يدلنا على أن الفعل أو الكف إنما هو من الله تبارك وتعالى. اتباع أوامر الله تعالى في الفعل، واتباع أوامر الله تعالى في الكفّ.

هنا أرشدهم - صلى الله عليه وسلم - أنا لم نؤمر بذلك، فهو كفٌّ لكن إلهي، ليس كفاً بشرياً، ليس كفاً عن هوى أو فعلاً عن هوى إنما هو فعلٌ باتباع أوامر الله تبارك وتعالى هكذا المسلم الحكيم يقف عند أوامر الله تبارك وتعالى، يقف عند نواهيه، فإن أمره الله تبارك وتعالى بالمضي قدماً فعل، وإن أمره بالكفِّ فعل، لا يسمح لهواه ولا لشهوته أن تتحكم فيه وأن تعكر عليه صفوه وأن تعكر صفو المجتمع. فإنما أفعالنا وتروكنا بأمر الله تبارك وتعالى. فمن فعل ذلك كان الحكيم حقاً وكان المتبع حقاً لهذه الشريعة الجليلة.

الشريعة كلها حكمة، ورسخت الحكمة، وضبطت الحكمة ضبطاً رائعاً جليلاً، وبالحكمة دخل ملايين من الناس في الإسلام. الآن الصحابة - رضي الله عنهم - الذين ساحوا في البلاد، وتحركوا بين العباد، ونشروا هذا الضياء الرائع: ضياء القرآن، وكان لهم آثار جليلة في الحياة، وأعمال

رائعة جداً. كيف استطاعوا أن يملكوا قلوب الناس في البلاد المفتوحة؟! كانت هنالك معارك، كان هنالك جهاد، لأننا ما نتصور الحال مثل اليوم، اليوم هنالك إنترنت، وهنالك الأطباق الفضائية، هناك وسائل مخاطبة الشعوب، ووسائل دعوة الشعوب إلى الله تبارك وتعالى وإلى الإسلام هذه الوسائل كثيرة اليوم، لكن هنالك في ذلك الزمان لم يكن هنالك هذه الوسائل، ما كان يمكن أن نوصل رسالة الإسلام إلاّ بالعرض، عرض أنفسنا على الناس إما الإسلام فتنفتح البلاد أمامنا ويصيرون إخواننا لهم ما لنا وعليهم ما علينا، أو الجزية وهي رمز أيضاً للأمن والسلام وانفتاح الطرق أمام المسلمين وغيرهم، أو الحرب وهي آخر العلاج وآخر دواء الكي من أجل إزالة كل ما يمكن أن يقف أمام الدعوة الإسلامية وتبليغها. فلما فتح الصحابة البلاد، ودانت لهم رقاب العباد لم يثبت في تاريخ الصحابة وهو مفتوح لمن يريد أن يقرأ سواء كان بأقلام مؤرخينا أو مؤرخي الغرب والشرق، لم يثبت في حادثة واحدة أنهم قتلوا واعتدوا على السكان الآمنين. إنما أمنوهم على دينهم، وتجاراتهم، وأموالهم، ونفوسهم وأرواحهم، وضربوا أروع المثل في الحكمة في التعامل مع أهل البلاد المفتوحة. فماذا كانت النتيجة أيها الأخوة؟ كانت النتيجة أن دخل الناس في دين الله أفواجاً راضين محبين لهذا الدين.

ما مرّ القرن الأول من الهجرة إلاّ وتحولت مصر بأكملها إلى الإسلام في مجموعها وفي أكثر أهلها، وأما المهاجرون الذين هاجروا إلى مصر من قبائل عربية فكانوا بضعة عشر ألفاً لكن أهل البلاد الذين تحولوا إلى الإسلام ورضوه عقيدة وشريعة وثقافة ولغة، ومَنْ لم يرتض الإسلام عقيدة ارتضاه لغةً وارتضاه ثقافة. أين اللغة المصرية اليوم؟ أين اللغة الفينيقية؟ أين اللغة الآشورية والبابلية؟ أين لغات أهل الشام والعراق ومصر والمغرب؟ كلها اندثرت ولم تعد تُدرس إلاّ على مستوى أكاديمي في الجامعات. هذا يدلنا على أن أهل البلاد المفتوحة استقبلوا

المسلمين، واستقبلوا شريعتهم، واستقبلوا عقيدتهم بكل حب ورضا، ويدلنا على مدى الحكمة في التعامل: تعامل الصحابة مع أهل البلاد المفتوحة. لا يمكن إلاّ أن يكونوا حكماء، ولو كانوا غير ذلك ما انتشر الإسلام ذلك الانتشار الرائع الذي انتشره في تلك البلاد الفسيحة الكبيرة، ولماذا نذهب بعيداً؟ وأكبر شعب إسلامي اليوم هو شعب الملايو الموجود في ماليزيا وأندونيسيا والفلبين وسنغافورا أكبر شعب على وجه البسيطة اليوم إنما دخل في الإسلام بحكمة التجار، وبحكمة الدعاة الذين دعوهم إلى الله تبارك وتعالى فأسلموا عن رضا واقتناع. وإفريقيا السوداء، أكثر ممالك إفريقيا السوداء المسلمة دخلت الإسلام عن طريق الاقتناع وعن طريق الحكمة الرائعة، الصلات الرائعة، التي كانت بين التجار والدعاة المسلمين وبين أهل تلك البلاد نشأ عنها دخول أولئك في دين الله أفواجاً.

الحكمة في التعامل مع أهل تلك البلاد أورثتنا أرضهم، وقلوبهم وحبهم كما هو معلوم، وأيضاً لماذا نذهب بعيداً في التاريخ؟ فإن الحكمة اليوم في التعامل الإسلامي الصحيح أنقذت كثيراً من البلاد الإسلامية من ربقة الشيوعية واليسارية والقومية في جانبها الذي أخبر عنه النبي - صلى الله عليه وسلم - أنه منتن، في جانبها الذي يعادي الإسلام فإن القومية ذات جانبين رئيسيين: جانب يعادي الإسلام ويكرهه مثل قومية البعث وغيرها، وجانب لا يعادي الإسلام ولكن يحصره في زاوية، لكن أنا أريد كيف **أُنقذت** البلاد الإسلامية من هذه التيارات التي ولغت فيها طويلاً وكثيراً عن طريق الحكمة، وعن طريق الدعاة الصالحين الذين صبروا في أصعب الأوقات، وفي أشد الأوقات، وتحت نكاية وإذاية شديدة صبروا صبراً جليلاً.

هذه الكويت وهي بلد من الجزيرة العربية، إنما أتمثلها أول ما أتمثل لقربها من بيئتنا ولقرب أهلها منا، كانت هنالك مظاهرات نسائية

في 1376-1377هـ اجتمعت النساء المثقفات أو بعض النسوة المثقفات، فساروا في مسيرة طويلة وانتهوا إلى ثانوية هنالك في الكويت، وجمعوا العباءات وأحرقوها في ساحة الثانوية. لم ييأس الدعاة الصالحون، ولم يفجروا ولم يقتلوا، ولم يفعلوا أفعالاً مخالفة للشرع، بل ساروا بالمجتمع الكويتي شيئاً فشيئاً، وهو مجتمع كان متغرباً، ومتفرنجاً جداً تحت تأثير عوامل بيئية وتاريخية لا مجال الآن للخوض فيها. فالكويت اليوم الحمد لله عادت إلى حظيرة الإسلام ليس من اليوم بل أكثر من عشرين سنة، وأصبح اللواتي تفلتن من إسار الشريعة قد وتفلتن من ضوابط الشريعة قد رجعن إليها بعد ذلك والتزمن بالإسلام: الحكمة والدعوة والموعظة الحسنة.

نذهب إلى دولة أخرى وهي تركيا، التي غُربت طويلاً، وفعل بها الأفاعيل مصطفى كمال ومنعهم حتى من أوليات حقوقهم، ومن التعبير عن إسلامهم ودينهم، في زيهم، في كلامهم، حتى في طريقة كتابتهم ألغى الأحرف العثمانية القديمة وحولها إلى اللاتينية لقطع الأتراك عن تراث أجدادهم وآبائهم طيلة قرون طويلة، ومنع الأذان باللغة العربية ومنع لبس الطربوش. والطربوش قد نقول ماذا يعني إذا منع الطربوش؟ لكنه ألزمهم بلبس القبعة وكانت فرنجة، ومنعهم من إقامة شعائر الإسلام كما يريدون، ومنع الحج سنوات وفعل أفاعيل فيهم في الحقيقة وفعل كل ما يمكن أن يؤدي إلى الكفر بالحكمة تماماً وأن هذه الحكمة لم يعد لها مكان في العمل الإسلامي. مع ذلك صبر إخواننا هنالك على مرٍّ عظيم، فالحكمة دواء مُر في الحقيقة صعب تجرعه، لكن لابد منه. صبروا على بلاء لا يصبر عليه البشر لكنهم صبروا حتى فازوا بعد ذلك. فالإخوان في تركيا عندما جاء عدنان مندريس 1370هـ - 1950م. بعد عصمت إنِنو لما جاء، وسمح بتحول الآذان فقط إلى اللغة العربية سجد إخواننا الأتراك في شوارع اسطنبول وأنقرة لما سمعوا

الآذان باللغة العربية سجدوا فرحاً، ويبكون - أول مرة يسمعون الآذن منذ سنوات طويلة باللغة العربية - هذه نعمة جليلة، وصبر أربكان ومعه مجموعة وذهب إلى ألمانيا ودرس الصناعات الثقيلة حتى أصبح أستاذاً وصبر صبراً جليلاً وأدخل السجن مرات وهوجم مهاجمة هائلة في الصحافة التركية. لكنه صبر، هو وإخوانه فقطفوا الثمار اليوم، فتركيا تقودها حكومة إسلامية، أزعم أنها حكومة حكيمة، حكومة صبرت ونالت ثمار الصبر الطويل.

مصر أيضاً جرى عليها استعمار فرنسي، ثم استعمار إنجليزي وتغريب على مدار عقود طويلة. صبر الدعاة هنالك على أمر لا يكاد يصبر عليه أحد، وأدخلوا السجون في عذاب طويل لا يكاد يصبر عليه أحد ومع ذلك في السجون حدثت فتنة. فتنة التكفير لعبدالناصر، ولزبانية عبدالناصر الذين عذبوهم عذاباً شديداً لا يكاد يصبر عليه أحد. مع ذلك في وسط السجون أوقفوا هذه الفتنة، وأصدروا الكتاب المشهور «دعاة لا قضاة» كتاب كله حكمة، وكله إنزال للحكمة في منازلها ومواضعها في وقت يعسر الصبر ويعسر جداً الهدوء مع ذلك أصدروا هذا الكتاب الذي منع التكفير تماماً وأطفأ هذه الفتنة في مهدها.

وبعد ذلك بعد خروج بعضهم من السجن ظهرت هذه الفتنة ولها أسباب أيضاً لا مجال للخوض فيها الآن.

فالحكمة كلها خير، وكلها بركة، وتطمئن العالمين إلى حسن وسلامة وسلاسة المنهج الإسلامي، ولا يمكن أن ننشر الإسلام اليوم إلاّ تحت مظلة الحكمة، وإلاّ في ربوع الحكمة، وإلاّ تحت ضوابط الحكمة التي جاءت بها الشريعة الإسلامية. لا يمكن للعالم اليوم أن يقبل العنف، ولا أن يقبل ما يسمونه اليوم (الإرهاب) الذي نسميه نحن بالمعايير الشرعية «الغلو» لا يمكن أن يقبله العالم. إلاّ أن يُدعى

بالحكمة والموعظة الحسنة. أما العنف فهو قصة طويلة لكني أوجزها إيجازاً مراعاة لوقتكم الكريم، وأيضاً مراعاة لضبط القضية والخروج منها بما هو نافع إن شاء الله.

العنف هو باختصار استعمال الأساليب القسرية غير الشرعية أو غير المأذون بها شرعاً. استعمال الأساليب التي ليست تحت المظلة الشرعية الإسلامية الصحيحة، وهذا العنف مكروه ومنبوذ. وهناك عنف محمود، وهو الجهاد في سبيل الله بضوابط الجهاد المعروفة الأمر بالمعروف، النهي عن المنكر إذا احتاج إلى عنف وهكذا، ضوابط الله تبارك وتعالى هو الذي أرسى معالم هذه الضوابط، هو الذي أمرنا باتباع هذه الضوابط. إذا كان عنفاً محموداً نأتيه ونحن فرحون ونحن نأمل بالثواب. وإذا كان عنفاً مذموماً مهما مالت إليه نفوسنا ومهما أحبته نفوسنا نمتنع عنه أيضاً إرضاءً لله تبارك وتعالى فالقضية قضية ديانة، قضية دين، قضية اتباع أوامر شرعية ولو خالفنا هوى النفوس، ولو كان ذلك مراً في نفوسنا وحلوقنا. لكن لابد من اتباعه لأنه أمر الله تبارك وتعالى ليس فيه مجال للمجاملة، ولأنصاف الحلول، أو للتنازل. إنما هو أمر شرعي ديني لابد أن نتبعه مهما وُجه إلينا من سهام لائمة مهما أغضب ذلك إخواننا أهل العنف أو الذين يسلكون سبيل العنف مهما لم نرضهم في هذا لكن حسبنا أن نرضي الله تبارك وتعالى وأننا نسير بموجب الضوابط الشرعية.

العنف في الحقيقة على مدار التاريخ لم يجلب علينا إلا تأخراً ولم يجلب لنا إلاّ شبهات مُرسلة من قبل أعدائنا. وأول من بدأ العنف غير الشرعي في الملة الإسلامية (حرقوص بن زهير السعدي) وهو ذو الخويصرة التميمي الذي جاء إلى النبي (صلى الله عليه وسلم) وهو يوزع الغنائم فقال: (يا محمد اعدل فإنك لم تعدل) هكذا بجفاء شديد وجهل عظيم، وهما علامتان من علامات أهل العنف الذين يسلكون

سبيل العنف بدون الضوابط الشرعية المطلوبة. الجهل، والجفاء فلقد جاء إلى النبي (صلى الله عليه وسلم) وقال اعدل يا محمد فإنك لم تعدل. لم يسلك معه طريق الأدب، لم يستفهم، لم يسأل بل أغرق في جهل عظيم، وجفاء شديد. فالنبي (صلى الله عليه وسلم) كعادته في تلقي الصدمات من جفاة الأعراب، ومن جفاة المنافقين قال: ويلك مَنْ يعدل إذا لم أعدل؟ فقال عمر: يا رسول الله دعني أضرب عنقه فقد نافق، فقال لا، يخرج من ضئضئ هذا (أي من صلبه) رجال تحقرون صلاتكم مع صلاتهم - ليست صلاتنا نحن بل صلاة الصحابة العظام رضي الله عنهم - وصيامكم مع صيامهم - يعني أهل صلاة، وصيام، وعبادة، وتهجد، وقراءة قرآن - يمرقون من الإسلام كما يمرق السهم من الرمية»، الرمية الضعيفة. الأرنب إذا رميته بسهم فهذا السهم يخرج سريعاً من الناحية الأخرى، تمسك بالسهم تنظر فيه ما هناك آثار دماء، ولا وبر، ولا شيء. كذلك الخوارج يدخلون في الإسلام ويخرجون منه بدون أن يترك الإسلام الآثار التربوية الرائعة التي يتركها الإسلام في أتباعه. ما ترك أثراً في هؤلاء لماذا؟ لجهلهم، وجفائهم، وشدتهم، وعدم استعدادهم لتلقي التعاليم الإسلامية الرائعة الجليلة، كما ينبغي وكما تلقاها الصحابة رضي الله عنهم. هؤلاء الخوارج في الحقيقة النبي (صلى الله عليه وسلم) كان يقف منهم موقفاً منضبطاً، صعباً، وقوياً، وكانت هذه القوة لابد منها. «اقتلوهم فإن في قتلهم أجراً لمن قتلهم يوم القيامة» هكذا ما جاملهم النبي (صلى الله عليه وسلم) مع أنهم كانوا أهل عبادة، وكانوا أهل ورع في الظاهر، وكانوا أهل تقوى في الظاهر، تقوى كاذبة وورع كاذب لكن مع ذلك النبي (صلى الله عليه وسلم) ما رحمهم أبداً. ولا ينبغي أن يُرحم مثل هؤلاء الذين يعطلون مسيرة الدعوة ويجلبون لنا أكبر المشكلات فكان واضحاً (صلى الله عليه وسلم): «اقتلوهم فإن في قتلهم أجراً لمن قتلهم يوم القيامة». ولما مرَّ

أبو أمامة الباهلي صُديّ بن عجلان - رضي الله عنه - على مسجد دمشق ورأى رؤوسهم معلقة قال أشهد على النبي (صلى الله عليه وسلم) أنه قال ثلاثاً: «الخوارج كلاب النار، الخوارج كلاب النار، الخوارج كلاب النار» هكذا وهو في مسند الإمام أحمد وحديث صحيح عن أبي أمامة رضي الله عنه والنبي (صلى الله عليه وسلم) ذكر علاماتهم بالتفصيل «يقرؤون القرآن لا يجاوز حناجرهم». وذكر علامة لأحدهم أن أحد عضديه كأنه ثدي امرأة وذكر أن عليه شعرات. علي بن أبي طالب لما قتلهم رضي الله عنه قال: ابحثوا في القتلى. بحثوا ما وجدوا شيئاً فقال: ابحثوا فوالله ما كذبت ولا كُذبت. فبحثوا فوجدوه مُلقى بين القتلى فأتوا به إلى علي فكبر علي (رضي الله عنه) كبر لماذا؟ علامة على صحة قتاله هؤلاء، وعلامة على أنه قد أتى الذي ينبغي أن يؤتى في قتالهم مع أنه قد واجه في قتالهم صعوبة شديدة لكنه ما قاتلهم حتى أعذر إليهم وعالجهم وهذا ما سيأتي إن شاء الله في الحديث بعد ذلك.

هكذا العنف قديماً ما الذي أورثنا ذلك العنف؟ أورثنا توقفاً في الفتوحات أو توقفاً في مد الفتوحات فإن الخوارج واجهوا الدولة الإسلامية في عصر الراشدين، وفي عصر بني أمية مواجهة صعبة جداً، وأوقفوا مد الفتوحات الذي كان طاغياً. وأزعم - والله أعلم - أنه لولا أن الخوارج وقفوا هذا الموقف من الدولة الإسلامية وتعثر جيش الإسلام مراراً في مواجهتهم لكنا قد فتحنا كل أجزاء الأرض المعمورة آنذاك لكن الخوارج أخروا وأبطؤوا الفتح، وكانت لهم ملاحم ضخمة مع جيوش الراشدين، وجيوش بني أمية كما هو معلوم ومعروف في التاريخ، ولا يمكن الآن أن نأتي على كل ذلك لكن يكفي أن أقول لكم: إنهم كانوا يواجهون الجيوش الأموية الكثيرة العدد، ويواجهون جيش الحجاج، ويواجهون جيش عبدالملك بأعداد من أربعين إلى أربعمائة في آسك

غلبوا ألفين من جيش بني أمية، وأربعمائة غلبت أربعين ألفاً من جيش بني أمية وأوقفتهم هكذا ومنهم شبيب القائد المشهور ومنهم غزالة زوجه ومنهم.. ومنهم.. فعلوا الأفاعيل في الجيوش الإسلامية آنذاك.

العنف في العصر الحديث أيضاً ما أورثنا إلاّ تأخراً وتراجعاً وتباطؤاً في الحقيقة ستأتي أسباب هذا العنف لكن أكبر مثال وأوضح مثال، الجزائر، فالجزائريون في طبيعتهم أهل شدة وأهل قوة، ليسوا مثل طبيعتنا هنا وطبيعة أهل الخليج فيها نعومة وترف. فهم عندهم شدة وقوة في النقاش حتى في صالحيهم ومعتدليهم وهم معروفون بذلك في دول المغرب العربي ومع ذلك خرج منهم أناس فعلوا الأفاعيل طيلة الثلاث عشرة سنة الأخيرة وأنتم تعلمون ماذا صنعوا... ووسائل الإعلام نقلت. أنا لا يهمني الآن قضية هل الجيش متهم في هذا أو غير متهم؟ من وقع عليه الظلم؟ هذه القضايا لا أتحدث فيها الآن ولا أود الحديث عنها، أود الحديث عن ما جرى وهذا هو المهم فثلاثة عشر عاماً من المواجهة المستطيلة الشديدة العنيفة وقُتل أكثر من مائة ألف إلى الآن في هذه المواجهة. مع ذلك لم يصلوا إلى شيء ملموس، لم يصلوا إلى أن يثنوا أرباب الحكم هنالك عمّا أرادوه ومضوا فيه طويلاً، ما استطاعوا أن يصنعوا شيئاً طيلة ثلاثة عشر عاماً على شدتهم وقوتهم والمواجهة العسكرية، والجبال والمغارات واختبأوا وعملوا كل ما يمكن أن يعمله أهل العنف ومع ذلك ما وصلوا إلى شيء ولن يصلوا إلى شيء لأنهم يواجهون دولة، والدولة مدججة بالسلاح والمساعدة من قبل الدول الكبيرة.

مصر أيضاً مرت بتجربة صعبة على مدار عشر سنوات أو أكثر من عشر سنوات أيضاً ما وصلوا إلى شيء ونتعجب أنه بعد عشر سنوات جاءت الجماعة الإسلامية - وهو تراجع جيد لا بأس وليس هنالك خطأ في التراجع أبداً وليس هنالك عيب في التراجع إنما العيب

أن يلجَّ الإنسان في الخطأ وأن يستمر في الخطأ وهو يعلم أنه مخطئ - فتراجعت الجماعة الإسلامية ولم تتراجع جماعة الجهاد إلى الآن. وذكرت الجماعات الإسلامية في بيانات أنها كانت مخطئة بعد سيل الدماء الذي سال في مصر الحبيبة هنالك. طبعاً جماعة الجهاد مازالت على موقفها ورؤوسها أو بعض رموزها مازالوا على موقفهم وتراجع الجماعة الإسلامية علامة صحة وعلامة خير للبلاد المصرية التي لا نرجو لها إلا خيراً، وهي عز للإسلام وقوة للإسلام ولا شك في ذلك. فالعنف ما أتى بشيء لا في مصر، ولا في الجزائر.

وفي سوريا أيضاً تجربة مهمة أن بعض أهل الحكمة وبعض أهل الدعوة الذين صح منهجهم وصحت طريقتهم لم يصبروا على أذى ووجهوا به، ولم يصبروا على مؤامرات كيدت لهم فاتجهوا إلى العنف. هذه تجربة مهمة لابد أن ندرسها لأنها تجربة قام بها أُناس ذوو منهج حكيم، وينفردون عن التجربة المصرية والتجربة الجزائرية وتجارب غيرها. هم أُناس من أهل الدعوة والحكمة والصبر ورموز إسلامية جيدة اتجه بعض هؤلاء الرموز إلى التغيير بالعنف نتيجة عوامل كثيرة لا مجال لذكرها كلها الآن. منها عوامل بيئية، وعوامل داخلية وعوامل تسلطية، ولكن في النهاية اتجهوا إلى العنف فما نالوا شيئاً وفي الحقيقة توقفت الدعوة في سوريا توقفاً مُريعاً وتشرد مئات الآلاف وعوائلهم وفقدوا كثيراً من حقوقهم بسبب اتجاههم إلى العنف.

العنف في الحقيقة ما جرَّ لنا إلاَّ ويلات ولن يجر علينا إلاَّ ويلات فنحن بحاجة إلى الوقوف بحزم تجاهه وإلى مناقشته ولذلك أقول أخشى أن أكون هنا كمن يُحدث نفسه، وكمن يخاطب نفسه، وكمن يناجي نفسه لأني أتحدث إلى أُناس بعيدين عن العنف أصلاً وأخشى أن أهل العنف لا يسمعون، ولا يقبلون بكلامي لكننا كما قلت لكم إنما نصون الأجيال القادمة. فقد يكون فينا هنا من يربي الأجيال سواء كان مُدرساً

أو مُحفِّظاً أو مُعلماً أو في هيئة إسلامية. المهم إذن أن نصون الأجيال القادمة. أنا ما يئست من إخواني هؤلاء ولكني أقول إن إصلاحهم صعب لأنهم لا يكادون يسمعون ولا يكادون يشقون إلا بمجموعة محددة، لكن في النهاية أقول لابد من الوقوف ولابد من معالجة القضية. لابد من أن نصب جميع قدراتنا وطاقاتنا وما نستطيع أن نعمله في هذا المصب قبل أن يفوت الأوان وكل ما أخشاه يا إخوان أن تكون أحداث الرياض هي مقدمة لأحداث كبيرة لا قدر الله، أو أن تكون مقدمة لأحداث تشبه أحداث الجزائر، أو أحداث مصر. وهذه كارثة لو جرت أسأل الله تعالى بأسمائه الحسنى وصفاته العليا ألا يكون هذا لأن البلاد نريد أن نصونها من الفتنة فهي بلاد الحرمين وهي مهوى الأفئدة، ومُتجه القلوب، وقبلة المسلمين فما نريد أبداً أن تتأثر، ولا نريد أبداً أن يخاف أهلها، ولا نريد أبداً أن يحصل فيها فتنة، فالقضية خطيرة وينبغي على عقلاء هذا البلد وحكمائه ودعاته وصالحيه وجميع أطياف هذا البلاد أن يجتمعوا لإصلاح الأوضاع، لتدارك الأوضاع وعمل خطة مهمة تُشرف على تنفيذها الدولة، وأن يكون للدولة قناعة في تنفيذ هذه الخطة قبل أن يفوت الأوان.

ونحن نرى مبشرات في هذه القضية وأشياء ستأتي إن شاء الله جيدة لكن لابد من تضافر الجهود لإيقاف هذا المد. مد العنف الذي إن بدأ لن نستطيع إيقافه إلا بشق الأنفس وأخشى ألا نستطيع. وإذا أردنا هذا فلابد أن نتدارس ما هي أسباب العنف؟ لماذا يحدث هذا العنف؟ وكيف نستطيع إيقافه دون أن ندرس أسبابه؟ بدون أن نكون واقعيين في دراسة هذه الأسباب لا نحاول أن ندور حولها ولا أن نقفز فوقها وإلا سنقفز إلى النتائج نفسها التي حصل عليها إخواننا في الدول العربية التي أرهقتها ظاهرة العنف هذه. لابد من المصارحة، ولابد من التفاهم حول أسباب العنف.

ومن أسباب العنف المهمة التي تؤدي بالشباب إلى العنف هو عدم وجود مناهج، عدم وجود برامج كافية لاستيعاب هؤلاء الشباب. استيعاب طاقاتهم. استيعاب قدراتهم لأن الشباب كنز للأمة، وهؤلاء الشباب الذين يسلكون سبيل العنف لو أننا استطعنا أن نديرهم ونلفتهم مرة أخرى إلى الدعوة الحكيمة وأن نصب طاقاتهم وقدراتهم في المصب الصحيح يصبحون كنزاً للأمة لأنهم أصحاب حماسة وأصحاب رغبة في التغيير وهذه ما نكاد نجدها في الأفراد إلاّ قليلاً. فنحن بحاجة إلى حماسة وبحاجة إلى رغبة في الدعوة وبحاجة إلى رغبة في نشر الخير. هؤلاء الشباب كنز في الحقيقة ولكن على هذا الوضع لن نستفيد منهم أبداً. بالعكس قد يأتون لنا بأسوأ الأعمال وأسوأ العواقب. فنحن في حاجة ماسة إلى معالجة هؤلاء، فإن عالجناهم واستطعنا كسب قلوبهم والله نصل إلى شيء رائع جداً ليس من مهمتنا نحن أن نسوق هؤلاء الشباب سوقاً إلى الموت ولن نفرح بهذا. نعم لابد من عقاب المخطئ على خطئه، لابد من اجتثاث هذه النبتة قبل أن تستفحل وقبل أن تكبر لكن مع ذلك أقول لابد من مداراتهم. لابد من عمل شيء يرجعهم إلى الساحة الإسلامية الحكيمة الرشيدة، فلذلك نقول لابد من المناهج التي تمتص طاقات هؤلاء، بل توجه طاقاتهم إلى الطريق الصحيح، إلى السلوك الحميد فنحن في أمس الحاجة إلى ذلك، وأزعم أننا عندنا نقصٌ كبير في هذه القضية. عندنا نقص في كيفية امتصاص هذه القدرات أو توجيه هذه القدرات أو توظيف هذه القدرات والاستفادة منها ولابد من اجتماع الحكماء والعقلاء من الدعاة والصالحين ومن جميع طبقات المجتمع لإيجاد مثل هذه البرامج ومثل هذه المناهج والتصورات القادرة فعلاً وليس كلاماً على استيعاب هؤلاء الشباب، وأن يقتنع هؤلاء الشباب بهذه المناهج. لابد من هذا وليس عندنا خيار آخر.

أيضاً من طرائق علاج هذه القضية إفساح المجال أمام الدعاة الصالحين، إفساح المجال أمام أهل الحكمة والتعقل، إفساح المجال أمام الشرعيين الذين انضبطوا في سلوكهم الشرعي ليقودوا هؤلاء الشباب لأن هؤلاء الشباب أكثرهم فقد الثقة بهؤلاء، فقد الثقة بالعلماء أو بأكثر العلماء، فقد الثقة بأكثر الدعاة. والإنترنيت أكبر دليل ينزل فيه أشياء كثيرة جداً يومياً بل على مدار الساعة يُهاجم الكثير من العلماء، يُهاجم الكثير من الدعاة. إذن يظهر لنا بوضوح أن هنالك فجوة كبيرة بين هؤلاء، وبين الدعاة، وبين العلماء، وبين الموجهين، وبين التربويين. إذن لابد من العمل على ردم هذه الفجوة وسد هذه الثغرة وإرجاع هؤلاء لأن يثقوا من جديد بالعلماء والدعاة والصالحين والمشايخ والتربويين والموجهين بغير ذلك ما يمكن وبغير ذلك نظل نناجي أنفسنا ونكلم أنفسنا ونظل نتحاور مع أنفسنا وهؤلاء في وادٍ ونحن في وادٍ آخر تماماً.

أيضاً من الأسباب الكبيرة في هذه القضية الواقع غير المثالي، طبعاً لا يمكن للواقع أن يكون مثالياً والمدينة الفاضلة المثالية طبعاً لا يمكن أن توجد في الأرض. لكن نقول في النهاية لابد من معالجة بعض القضايا الموجودة في المجتمع، لابد من تصحيح بعض القضايا الموجودة في المجتمع حتى يقتنع هؤلاء أن هناك إرادة صحيحة حقيقية للتغيير. ما لم ير هؤلاء بأعينهم أن هنالك إرادة أن هنالك عملاً – يجري في واقع الناس ودنيا الناس – تغييراً قوياً واضحاً أيضاً ما يمكن أن يقتنعوا وسيظلون في خطهم. من أكبر المبررات لهؤلاء والأعذار في سلوكهم هذه الطريقة وأنا لا أعذرهم بذلك، ولكن أقول إنها حقائق موجودة أتعامل معها سواءً عذرناهم أو ما عذرناهم في النهاية هي أمور واقعة لابد من التعامل معها وهو زعمهم وكلامهم بأن هنالك مشكلات كثيرة وهنالك أمور من المعاصي وقضايا لا تتفق والتوجه

الشرعي الصحيح. نعم هذه موجودة ولا يمكن أن يخلو منها مجتمع لا في زمان ولا في مكان ولابد أن نعرف هذا لكن هؤلاء إخواننا لا يدركون هذا تمام الإدراك ولا يرون أن هنالك سبيلاً لإصلاح هذا إلاّ سلوك طريق العنف، يرون أن هذا هو الطريق الصحيح، ويرون أن هذا هو السبيل الوحيد لإصلاح هذه القضايا فلابد أن نقنعهم أنه يوجد هنالك طرقٌ أخرى للإصلاح غير التي يزعمون ويفضلون ويريدون كيف نصنع هذا؟ أيضاً لابد من اجتماع أهل الحكمة وأهل العقل وأهل الشريعة والتربويين والموجهين الذين يوجهون المجتمع في التفاهم في قضايا التغيير ولا يمكن أن نقفز فوق هذا ولا يمكن لهؤلاء أن يُوقفوا أو يُعدِّل طريقهم إلاّ بهذا قد نستطيع أن نوقف بعضهم لكن ستظهر لنا نبتات جديدة، وكيفية معالجة هذه النبتات قبل أن تستفحل وقبل أن تشتد وقبل أن تكبر على التغيير. والتغيير الحقيقي هو الاتجاه إلى إصلاح عدد من الأوضاع التي يمكن إصلاحها والتي يمكن النقاش حولها والتي يمكن النظر في شأنها من أعلى مستوى إلى أدنى مستوى ويحصل نقاش شعبي كما يقال يمكن أن نسميه نقاشاً وطنياً لابد من هذا وليس عندنا خيار آخر.

أيضاً من أسباب الغلو والعنف وسلوك طريق التغيير الخاطئ هو الاستعجال وعدم فهم سنن الله في الكون هذه الأمة التي مرَّ عليها قرون من البعد عن الله تبارك وتعالى، هذه الأمة التي مرّ عليها قرون من ترك التطبيق الجيد لكتاب الله وسنة رسوله «صلى الله عليه وسلم» أنا أزعم أنها خمسة قرون تقريباً من المفارقة الكبيرة الواضحة الظاهرة بين الكتاب والسنة وبين حال الأمة يعني من أواخر القرن العاشر إلى أوائل القرن الخامس عشر حين بدأت صحوة جميلة ورائعة، فالاستعجال إلى إرجاع الأمة إلى ما كانت عليه هذه مصيبة أيضاً ما يمكن لوضع نتج من خلال قرون طويلة أن يُصلح في سنوات، لابد من

عقود للتغيير، لابد من تدرج. الاستعجال وعدم فهم هذه القضية عدم فهم سنن الله تعالى في التغيير يؤدي إلى مشكلات كثيرة، يؤدي إلى سلوك طريق العنف سبيلاً للتغيير. هذا عبدالملك بن عمر بن عبدالعزيز - رضي الله عنه - يدخل على أبيه ويرى منه **بطأً** في التغيير هو قدَّر أن هنالك **بطأً** في التغيير وهذا هو الذي يجري عند هؤلاء، يقدرون ويحكمون ويقضون ويذهبون للتنفيذ هذه مشكلة. يعني شباب أغرار في معظمهم يذهبون ويقدرون ويبحثون ثم يحكمون ثم ينفذون ويجرون الأمة إلى مهالك ولا يكادون يفزعون إلى أهل الحكمة وإلى أهل الصلاح وأهل الخير، فعبدالملك قدر أن أباه بطيء في عملية التغيير وكم مكث عمر بن عبدالعزيز؟ مكث - رضي الله عنه - عامين ونيفاً ولكن مع ذلك ما رضي عبدالملك وقال: «يا أبت لم لا تنفذ الحق فوالله لا آبه أن تغلى بي وبك القدور في سبيل الله - يعني أن نوضع في قدور وأن نُغلى وأن نُحرق ما في ذلك بأس لكن أن ننفذ الحق - قال: يا بُني إن الله ذم الخمر في كتابه مرتين وحرمها في الثالثة - يعني الذي نسميه اليوم تدرجاً أو مراعاة للسنن الكونية - وإني أعالج أمراً شبَّ عليه الصغير وشاب عليه الكبير وإني أخاف أن آخذهم بالحق جملة فيتركوه جملة» هذا متى يا إخوان في القرن الأول من زمن عمر بن عبدالعزيز رضي الله عنه يعني المجتمع اختلف عن عهد الراشدين حصل هناك فِراق والفراق ليس بكبير لكنه فراق على أي حال بين العهد الراشدي، وبين أواخر القرن الأول ومع ذلك اسمع ماذا يقول. يقول: «أخاف أن أحمل الناس على الحق جملة فيتركوه جملة» الله أكبر ماذا نقول نحن بعد خمسة عشر قرناً من الفراق وبعد أن دخل الاستخراب العالمي بلادنا ووطئت أقدامهم النجسة أرضنا، وغيَّر الأحكام الشرعية، وغيَّر التحاكم إلى كتاب الله، وألغى المحاكم الشرعية في أكثر البلاد الإسلامية، وأوجد أذناباً له يقولون بقوله

ويعملون بعمله وينادون بتشريعاته وقوانينه، ويهتفون بحياته بلسان الحال أو بلسان المقال وغرسوا فينا كبائر ما كانت معلومة عند أولئك الأطهار. ماذا نقول نحن؟! إذن لابد من التدرج بالناس والرجوع بهم شيئاً فشيئاً إلى الحق وإلى الطريق المستقيم، ولا يمكن بدون ذلك أن ننجح. إذن فهم سنن الله في الكون وعدم الاستعجال هذا مهم جداً في علاج هذا الأمر وفي علاج القضايا التي يراها إخواننا أهل العنف بأنه لابد من علاجها فوراً وحسمها فوراً عن طريق استخدام القوة وعن طريق ما يظنون أنه الطريق الناجع في هذا الأمر.

أيضاً من أسباب الغُلو الجهل الشديد. الإمام علي - رضي الله عنه - شعر بهذه القضية ما كابر ولا استخدم السيف ليوقفهم عند حدهم وكان - رضي الله عنه - قادراً على ذلك. أرسل (ابن عباس) وكان حبر الأمة وكان من أفضل الصحابة «رضي الله عنهم» في القضايا الشرعية وفي قضايا النقاش (ابن عباس) هادئ، عاقل، عالم، داعية، اجتمعت فيه صفات رائعة فرآه الإمام علي يصلح لأن يكون سفيره إلى الخوارج، الخوارج مجتمعون في النهروان في قرية قريبة من النهروان يقال لها حرورا،، أرسل إليهم عبدالله بن عباس وكان وسيماً جميلاً جسيماً المهم فيه صفات أيضاً تصلح للسفارة، فجاء إليهم لابساً أجمل الثياب فرأوه من بعيد فقال واحد من الخوارج: أيها الناس هذا (ابن عباس) من القوم الذين قال الله فيهم **«بل هم قوم خصمون لتنذر بهم قوماً لداً»** - يعني قريش - فلا تكلموه فهو يعرف أن عند ابن عباس منطقاً وفصاحة وسيؤثر فقالوا: والله لنكلمنه فإن جاء بالحق تبعناه وإن جاء بغير الله فررنا منه أو تركناه. فلما جاء (ابن عباس) قالوا له: ما هذه الثياب يا ابن عباس وأنت ابن عم رسول الله؟ قال: وما تنكرون منها فقد كان النبي «صلى الله عليه وسلم» يلبس كذا... وصار يذكر لهم حال النبي «صلى الله عليه وسلم» في

لباسه وفي تطيبه وفي تنظفه «صلى الله عليه وسلم». كيف وصف (ابن عباس) معسكر الخوارج؟ قال رأيتهم فإذا أكفهم وجباههم كركب الإبل من كثرة السجود على الحصباء - رُكب الإبل خشنة - وسمعت لهم دوياً كدوي النحل بالقرآن. تذكرون حديث النبي «صلى الله عليه وسلم» «يقرؤون القرآن لا يجاوز حناجرهم» فقال لهم: ما تنقمون من علي ابن عم رسول الله «صلى الله عليه وسلم» وأمير المؤمنين. قالوا حكَّم الرجال في كتاب الله قال: وماذا أيضاً؟ قالوا: قاتل ولم يَسْبِ فلماذا قاتل إن لم يَسْبِ؟ يقصدون بالقتال (موقعة الجمل) قال: وماذا أيضاً؟ قالوا: محا اسمه من إمرة المؤمنين فإن لم يكن أميراً للمؤمنين فهو أمير للكافرين. جهل وتسرع وجفاء صفات ثلاثية موجودة في كل الخوارج في كل زمان ومكان تجدها في زمانهم وتجدها في زماننا وتجدها في كل زمان ومكان على مدار التاريخ فقال: أرأيتم إن أتيتكم بكتاب الله وسنة رسوله في رد هذا أترجعون؟ قالوا: نعم. فقال: أما قولكم إنه حكم الرجال في كتاب الله فإن الله تعالى حكم الرجال في أرنب يقتله الحاج **﴿فجزاء مثل ما قتل من النعم يحكم به ذوا عدل منكم﴾** إذن حكم الرجال في أرنب وحكم الرجال في بضع امرأة فقال: **﴿وإن خفتم شقاق بينهما فابعثوا حكماً من أهله وحكماً من أهلها إن يريدا إصلاحاً يوفق الله بينهما﴾**. فإذا حكَّم الرجال في بضع امرأة وحكم الرجال في أرنب أفلا يحكم الرجال في دين الله في هذا الأمر العظيم المهم. قال: أخرجت من هذه؟ قالوا: نعم. أما قولكم إنه قاتل ولم يَسْبِ فمن يسبي؟ إن قلتم يَسْبِي عائشة. فعائشة أم المؤمنين فإن قلتم ليست بأمنا فقد كفرتم وإن قلتم يسبيها فقد كفرتم أخرجت من هذه؟ قالوا: نعم، لأن من قواعد أهل الإسلام، وأهل السنة والجماعة إن حصلت مشكلة بين المسلمين، وحصلت معركة فإنه لا يجهز على جريحهم ولا يتبع هاربهم ولا تُسبى نساؤهم هذه القضايا معروفة وقد

قال تعالى: **﴿وإن طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأصلحوا بينهما فإن بغت إحداهما على الأخرى فقاتلوا التي تبغي حتى تفيء إلى أمر الله﴾**. فإن قُوتلت فئة مسلمة فإنه لا يجوز الإجهاز على جريحهم ولا يجوز اتباع الهارب المدبر ولا يجوز سبي النساء، كما هو معلوم وقالوا: محا اسمه من إمارة المؤمنين يريدون التحكيم وما جرى فيه فقال: إن النبي «صلى الله عليه وسلم» في الحديبية يوم جاء سهل بن عمرو رضي الله عنه - بعد ذلك أسلم - فقال لعلي: اكتب هذا ما عاهد عليه محمد رسول الله «صلى الله عليه وسلم» سهيل بن عمرو وعروة بن مسعود الثقفي فقال له سهيل: والله لو علمنا أنك رسول الله لما قاتلناك ولما نازعناك فقال: امح يا علي والله إني لرسول الله ولو لم يرض هؤلاء فمحا علي (محمد رسول الله) فيقول لهم: (ابن عباس) إن لكم في هذا أسوة فإن رسول الله محا اسمه إرضاءً لهؤلاء، وإبراماً للصلح وإمضاءً له فقال: أخرجت من هذه؟ قالوا: نعم. فرجع معه ألفان وقيل أربعة آلاف وقتل سائرهم بعد ذلك في النهروان في المعركة مع علي رضي الله عنه، إذاً هذا الإمام علي والحق معه والصحابة ملتفون حوله ما اكتفى بذلك بل أرسل «عبدالله بن عباس» ليحاورهم. فنحن اليوم في أمس الحاجة لمحاورة هؤلاء لأن عندهم جهلاً عظيماً. أكثر ما تسمع من هؤلاء أنهم لم يربوا التربية الصحيحة. لم يحصلوا على الدرجات العلمية التي تؤهلهم للحكم وللنقاش في مثل هذه القضايا العظام، ما عندهم مشايخ معروفون درسوا عليهم. إذن لا مشايخ ولا منهج دراسي درسوه إلي حد مُرضٍ ولا أيضاً تعقل وتثبت ولا هدوء، وحماسة غير منضبطة وغير شرعية فماذا تتوقع؟ إذن نحن في حاجة ماسة لإقامة ما يشبه مناظرات، قد يقول قائل كيف نعمل هذا؟ يمكن هذا النقاش والمناظرات عن طريق الإنترنيت وهذا سهل جداً، ويفرغ لها دعاة، وعقلاء من أهل الشريعة، وعلماء لنقاشهم والجلوس معهم والتفاهم معهم. لابد ما عندنا خيار.

من أسباب الغلو الواضح الظاهر أيضاً قضية أنهم ليس لديهم من يحتويهم حق الاحتواء، ولم يجدوا المربين الحكماء، لم يجدوا العلماء العقلاء الذين يحتوونهم ويجلسون إليهم ويتفاهمون معهم فلا يصح أن نظل نسبهم ونشتمهم ونعرض بهم وبأفعالهم بدون أن نحتويهم الاحتواء المطلوب. فلابد أن نراجع أنفسنا في هذه القضية، قد أكون ألمحت لهذا في النقطة الأولى أو الثانية لكن أعود لذكرها لأهميتها العظمى في قضية المعالجة لابد أيضاً من علماء ومربين يحتوون هؤلاء يكونون معهم يعاونونهم على الخروج من هذا النفق المظلم، من هذه المشكلة المظلمة يعني بمعنى آخر أقول نفتح لهم طريق الرجعة. فإن الإنسان إذا شعر أنه ليس هناك رجعة ييأس وإذا يئس يذهب ليفجر نفسه أو يذهب ليقتل الآخرين... يمضي في الشوط إلى آخر الطريق. هل تذكرون قصة الذي قتل تسعة وتسعين نفساً لما قال له أحدهم ليس لك توبة، أكمل به المائة لكن الذي قال له: لك توبة رجع إلى الحق، وأنقذ من مشكلته التي وقع فيها.

فنحن إذا أقفلنا عليهم باب الرجعة فما نرجو منهم غير أعمال مثل تلك الأعمال التي صنعوها وإذا فتحنا لهم باب التوبة على مصراعيه وتفاهمنا معهم وأغريناهم بسلوكه، وأغريناهم بالرجوع إليه بدون تهديد وبدون إظهار للتخويف، وبدون إظهار للعقاب كان حقاً عليهم أن يراجعوا أنفسهم ويرجع منهم طوائف. كثير من هؤلاء مغرر بهم، كثير من هؤلاء ندموا، كثير من هؤلاء بكوا على ما صنعوا، وهذه أخبار مؤكدة وموثقة لكن نحن لا نحتاج إلا أن نفتح لهم الطريق، أن نعيدهم مرة أخرى.

شباب متحمس مندفع ليس عنده علم وجهل شديد بالشريعة وجهل شديد بالأوضاع العالمية، وجهل بالأوضاع المحلية أنتج هذا الذي نراه اليوم. هناك دعوات لمحاورة الكفار ومحاورة علمانيين كفار،

ومحاورة القساوسة بعد أحداث أمريكا.. كل أسبوع نسمع عن مؤتمر يجري، أفلا نعمل محاورات لمحاورة إخواننا هؤلاء المساكين! أفلا نعمل مجمعاً أسبوعياً للمحاورة مع هؤلاء لأنهم أولى بجهودنا وبعطفنا وإشفاقنا ونرجع ونحتويهم من جديد أظن أنه لابد من هذا. ونرجو لهذه الظواهر ألاّ تحدث في مجتمعنا، ونرجو أن تتوقف في مجتمعنا.

ومن المحاذير المهمة الخلط بين العنف المشروع والعنف المذموم إن صح التعبير أو بين ما يريده ويحبه الله ورسوله «صلى الله عليه وسلم» وبين ما هو مكروه مذموم، هذا الخلط جعلهم الآن يصطادون في الماء العكر سواء كان الدوائر الغربية الكافرة، أو سواء كان بعض الدوائر الداخلية التي لا ترقب فينا إلاً ولا ذمة وتريد أن تصب الزيت على النار كما يقولون وتريد أن تصطاد في الماء العكر هذه تخلط بين العنف المذموم الذي نكرهه ولا يرضاه الله وهو خلاف منهج رسول الله «صلى الله عليه وسلم» وبين العنف المحمود وهو الجهاد في سبيل الله في فلسطين يعني الآن في فلسطين إخواننا يتعرضون لأسوأ هجمة بربرية يهودية صعبة جداً، تحاول سلب بلادهم، وسلب مقدراتهم وهؤلاء المساكين يجاهدون ما استطاعوا للجهاد سبيلاً ويحاولون أن يقفوا الموقف المشرف للإسلام والمسلمين وهم في الحقيقة خط دفاعي رائع ولو أن اليهود استطاعوا أن يوقفوا هؤلاء، أو استطاعوا أن يحطموا هؤلاء لا قدر الله لاجتاح اليهود المنطقة العربية والإسلامية وهذا من أماني اليهود: اجتاحوها عسكرياً، واجتاحوها تجارياً وسياسياً وإعلامياً، العقبة الكؤود في وجههم هم هؤلاء الفلسطينيون الأبطال العظماء الذين يقفون موقفاً نحن في أمس الحاجة إلى مساعدتهم فيه، وإلى تزكيتهم وإلى عمل كل ما نستطيع من أجل تثبيتهم عليه أما أن يأتي أقوام فيخلطون بين هذا وذاك ويجعلون كل هؤلاء في مرتبة واحدة فهؤلاء لا أنزه أفعالهم عن الغرض، وأخشى كل ما أخشاه أن يكون

هؤلاء مدفوعين لمثل هذا، أو يتحدثون عن جهل وما أظن أن يخفى مثل هذا على هؤلاء الذين يتحدثون في مثل هذه القضايا، والغرب يسعده جداً أن يخلط الأمور وأن يجعل العنف المذموم مثل الجهاد المشروع ومثل المدافعة عن الأعراض وعن البلاد وعن العباد. هؤلاء يدافعون عن أعراضنا وبلادنا ويدافعون عن إخواننا فكيف نسلمهم وكيف نخذلهم؟ وكيف نقول إن عنفهم يساوي هذا العنف المذموم؟ هذه قضية مهمة جداً ومهم أن نفهمها.

القضية الثانية المهمة هي إخواننا الذين يقومون في الجرائد - هداهم الله - ويقولون لنراجع هيئة المعروف والنهي عن المنكر، والتحفيظ والمراكز الصيفية، وكل الأنشطة الإسلامية ماذا يريد هؤلاء؟! لأننا إذا أوقفنا هذه المناشط سيزداد أهل العنف في عنفهم وستنعدم المراكز التوجيهية التربوية لهؤلاء. إذن نحن ندفعهم دفعاً إلى العنف وندفعهم دفعاً إلى اليأس فهؤلاء الذين يأتون ويطالبون بإيقاف الأنشطة الإسلامية أيضاً يصطادون في الماء العكر، ويأتي بعض الناس ويقولون في الجرائد إن المعلمين يتركون العلم، ويعلمون الشباب أشياء لا تليق ويأتون ويتكلمون ويتحدثون ويتقارضون الثناء، هذا يكتب وهذا يثني، قوم يتقارضون الثناء فيما بينهم ولا يعلمون أنهم بأفعالهم هذه يسوقون المجتمع إلى هوة سحيقة، يعني المدرس حينما يأتي ويقول يا أيها الشباب، يا أيها الأبطال: أبطال المستقبل نحن نأمل أن تكونوا أنتم عماداً للأمة وعماداً لبلادكم وعماداً لأوطانكم. ما الخطأ الذي وقع فيه هذا المدرس؟ عندما يأتي ويقول الفيزياء والذرات والإلكترونيات والبروتونات تسير بقدرة الله وبتوفيق الله تعالى وأن كل شيء يسير في الكون بإرادة الله. ما الخطأ الذي أخطأه المدرس؟ عندما يأتي مدرس ويقول في الأحياء وفي الكيمياء مثل هذا يوجه الشباب ويربطهم بخالقهم ما هو الخطأ الذي ارتكبه هذا المدرس حتى يقوم

هؤلاء في الجرائد ويتكلمون عليه ويقولون هؤلاء المدرسون عندنا يتركون المادة العلمية ويعلمون الشباب الدعوة كأنها حصة دين، لو أخذ المدرس ثلاث أو أربع أو خمس دقائق من الحصة التي هي خمسون دقيقة وربط الشباب بإلاههم وخالقهم وضبط تصرفاتهم فنحن ما نريد أحسن من هذا ما نريد إلا أن يخرج لنا شباب صالحون يعرفون الواجبات الملقاة على عاتقهم، ويقذفون جهودهم لمصلحة الأمة ويصبونها في بوتقة مهمة للخلوص من دائرة الذل والهوان التي نرتع فيها الذل التقني، الذل العسكري، الذل الإعلامي، الذل العلمي، المخترعات والمكتشفات، هذه كلها قضايا نحن نريدها فإذا وجهنا الشباب لها ما المشكلة؟ فيأتي بعض الناس في الجرائد ويكتب ويجعل القضية قضية قومية وقضية القضايا، ويأتي أناس يشنون على هذا النهج. هذا النهج نهج مُهلك ونهج يقودنا إلى مزيد من العنف ومزيد من التطرف ومزيد من الغلو.

تحفيظ القرآن إذا كان الشباب يحفظ القرآن، القرآن الذي يثبته، القرآن الذي يعلمه، القرآن الذي يبعده عن التطرف وعن الغلو ما هي المشكلة في هذه القضية؟ فيأتي أُناس، ويقولون في الجرائد نريد مراقبة الحلقات، مراقبة المدرسين، مراقبة الهيئات. لماذا تراقب هؤلاء ونترك أهل الشر في شرهم نأتي لأهل الصلاح نراقبهم؟ ماذا فعل أهل الصلاح؟ هل ثبت أن أحد الذين قاموا بالتفجيرات كانوا من المحفظين؟ هل ثبت أن أحد الذين قاموا بالتفجيرات من هيئات الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر؟ هل ثبت أن أحد الذين قاموا بالتفجيرات كانوا من المربين والموجهين الصالحين المعروفين؟ هل وهل....؟

كل الذين قاموا بهذه التصرفات وهذا السلوك كانوا إما شباباً ما أتم تعليمه بعد أو شباب معتزل المجتمع أو شباب بعيد عن دقة التوجيه والتأثير ما ثبت أن معلماً ولا مدرساً ولا محفظاً ولا موجهاً

قام وفجَّر وعمل ودمر، ما ثبت لنا هذا حتى الدولة ذكرت أفعالهم وذكرت شهاداتهم وذكرت أحوالهم فما ذكروا شيئاً من هذا، ولو تنزلاً من باب الفرض أن أحد هؤلاء الناس قام بهذا هل نسحب هذا على كل الأنشطة الإسلامية لا.. يجب الترفق، الترفق في النقاش، والحديث. أنا أخشى أن كثيراً ممن يناقش في هذه القضية إنما يريد أن يستفيد من الفرصة التي انتهزها، لأن القدح في المناهج الإسلامية والقدح في التحفيظ لا يمكن أن يكون في بلاد إسلامية مثل هذه، وفي مهبط الوحي لكن لا يمكن أن يكون إلا في خضم الفوضى، الفوضى الكلامية والفوضى في الجرائد والمجلات والفوضى في الإعلام التي تعقب هذه الأحداث فيصطاد هؤلاء في الماء العكر ويتكلمون وينزلون مقالتهم ويظنون أنهم في مأمن. هذه قضية خطيرة فأنا أدعو في الحقيقة إلى المعالجة الصحيحة ولن تكون هذه المعالجة أبداً بذم أهل الصلاح وبذم أهل الخير وبذم الدعاة وجعل هؤلاء مع أولئك في بوتقة واحدة وفي مكان واحد ما نعمل شيئاً إلا أن نزيد المشكلة تعقيداً فأنا أرجو وآمل أن نفهم هذه القضية المهمة، وأن نعرف خطورة هذا الأمر، وعاقبة هذا الأمر التي في الحقيقة تقودنا إلى شيء غير مناسب وغير صحيح.

والأمر الذي سأختم به إن شاء الله هو عدم فهمنا هذه الظاهرة وأسباب هذه الظاهرة: عدم فهمنا لهذا سيؤدي إلى مزيد من هذه الأفعال وإرادتنا الفهم في هذه القضية المهمة تؤدي إلى تقليص هذه المشكلة.

في البلاد الإسلامية العربية حصل مثل هذه القضايا واكتووا بنارها سنوات طويلة، أنا أتمنى أن نستفيد من هذه التجارب ونعرف كيف استطاعوا أن يوقفوا هذا أو يقللوا منه يعني أهل الخير أو أهل الصلاح والموجهون والتربويون وعلماء الفكر وعلماء الاجتماع الذين درسوا هذه القضية لابد أن نستفيد منها نحن الآن ما نبدأ من حيث بدأ

الآخرون بل نبدأ من حيث انتهى إليه الآخرون بمعنى أن أهل الخير، وأهل الفكر والتوجيه والاجتماع وعلماء التربية الذين درسوا هذه القضايا على مدار العقد الماضي كله، وهنالك مئات بل الآلاف من المؤلفات درست هذه القضية ينبغي لنا أن نأتي بهذه المؤلفات، وأن نأتي بهذه الأفكار، وأن نأتي بأساليب الإصلاح التي حاولوها في بلادهم وأن نثمرها جميعاً في نظرية إصلاحية جديدة، ما لم نفعل أخشى أن نبعثر الجهود والطاقات، وطاقاتنا محدودة ونحن مأمورون بتوجيه هذه الطاقات إلى أماكن كثيرة جداً فما لنا نذهب ونبحث في أصل المشكلة من جديد فقد بُحثت المشكلة وقتلت بحثاً سواء كان في أفغانستان، أو في مصر أو في الجزائر أو في سوريا يعني المسألة بُحثت على مدار العقد الماضي والعقد الذي قبله على مدار عشرين سنة خلت فنحن في أمس الحاجة الآن أن نأخذ هذه الجهود الرائعة الموفقة، الكتابات المنضبطة بضابط الشرع بميزان الحكمة ونستفيد منها في علاج الموقف الحالي لعلاج الظاهرة الحالية الجديدة على مجتمعنا.

الأمر الأخير في المحاذير وهو ما يظهر في الساحة من محاولة الاستفادة مما جرى من تأجيج وأزّ بعض الطوائف للظهور بمظهر المستفيد في هذه القضية، وأنا أيضاً تكلمت في البداية وقلت إنه لابد من الصراحة في مثل هذه القضايا، وأنا أعني باختصار بحال الشيعة، الذين قاموا يتحدثون ويتكلمون في وجوب نيل الحقوق ويتحدثون في الإنترنت وبوضوح وعملوا عريضة ورفعوها بحقوقهم نقول: إن هذا أيضاً أمر لابد أن ينظر فيه نظرة عاقلة شرعية قائمة على الحكمة من أجل أن عدم علاج هذه القضية وأخواتها التي قد تظهر في المستقبل القريب أمر خطير وأرجو من الله سبحانه وتعالى أن يحفظ علينا اجتماعنا وأن يحفظ علينا اجتماع وطننا واجتماع الناس فيه لكن قد تظهر مثل هذه القضايا فنحن لابد أيضاً أن نظهر الرأي الشرعي الصحيح.

وإن كثيراً من الناس يقول إن هذا البلد فيه شيء اسمه أحادية المنهج، شيء اسمه عدم السماح باختلاف وجهات النظر، شيء اسمه عدم السماح للآخرين لأن يفصحوا عما يريدون سواء كانوا شيعة، أو غير شيعة. وهذه القضية أيضاً تحتاج إلى ضبط هنالك نقاط لا يمكن التنازل عنها، نقاط قامت الدولة عليها، وهي نقاط في صلب دعوة الإسلام وقواعد إسلامية لا يمكن التنازل عنها. وهنالك نقاط يمكن التفاهم فيها، النقاط التي يمكن أن نتفاهم فيها من العيب ألاّ نتفاهم فيها ونتركها لهؤلاء، حتى يستفيدوا منها حتى يستفيد منها أعداؤنا في الغرب والشرق، ويظهروننا بمظهر النهج الأحادي كما يقولون أو بمظهر الضيق من وجهات النظر المختلفة، أو الخلاف كما يقولون لكن هناك نقاط أرجو أيضاً ألا تضيع في غمرة الزحام فهناك ثوابت لا مجال للتنازل عنها، ومتى نتنازل عنها ستكون مثل حبات المسبحة التي إذا انقطعت ستكرّ واحدة تلو الأخرى، وستحدث مشكلات عظيمة، وسيتجه فريق منا - لا قدر الله - إلى العنف المذموم، العنف المكروه الذي لا نريده بسبب إغماضنا عن هذه القضية. هناك ثوابت لابد أن نتفق عليها. لابد أن يجتمع أهل الشريعة والدعوة والمفكرون والموجهون والأدباء، وجميع شرائح المواطنين، تجتمع لتقرر ما هي الثوابت التي لا يمكن التنازل عنها، وبكل أريحية تُناقش مثل هذه القضايا، بكل سعة صدر، وهناك نقاط يمكن التفاهم حولها، يمكن النقاش فيها، يمكن رفعها إلى المسؤولين من أجل النظر فيها ما لم نحكم هذه أيضاً سنظل في دوامة. وكل يوم تأتي عريضة وكل يوم تأتي شكوى وكل يوم ينزل أُناس في الإنترنت يتحدثون.. ما يصلح، لابد أيضاً من إصلاح القضية من جذرها، والنقاش تحت مظلة الشريعة الإسلامية، وتحت الضوابط الشرعية العقدية التي لا يمكن التنازل عنها ولا يمكن القفز فوقها أيضاً ولا يمكن تركها.

هذه بعض ملامح الدعوة بين الحكمة والعنف وملامح وجوانب لا يمكن في دقائق ولا في ساعات أن نحيط بها علماً، ولا أن نشبعها نقاشاً لكن هذه الضوابط مبدئية وحسبي أن أكون قد وضعتها في ساحة النقاش، وحسبي أن أكون وضحت شيئاً منها أمام إخواني الكرام، وأساتذتي الأفاضل، وحسبي أن أذكر شيئاً، وأترك الباقي لتعقيب إخواني والمناقشات التي تتبع هذا.

❀❀❀



في علاقة الشعر بسياقه(*)



حسين الواد

(*) محاضرة ألقاها الدكتور حسين في النادي.

قصيدة النميري

1. تضوّعَ مسكاً بطنُ نعمان إذ مشتْ ... بـه زينـبُ فـي نسـوةٍ عطِـراتِ
2. فأصبحَ ما بينَ الهماءِ فحزوَةٍ ... إلى الماءِ ماءِ الجزعِ ذي العُشَراتِ
3. لهُ أرجٌ من مجمرِ الهند ساطعٌ ... تطلّعُ ريّاهُ مـنَ الكَفِـراتِ
4. تهادَيْنَ ما بينَ المحصّبِ من منًى ... وأقبلنَ لا شُعْثاً ولا غَبِراتِ
5. أعانَ الذي فوق السماوات عرشُهُ ... مواشيَ بالبطحاءِ مؤتجراتِ
6. مرَرْنَ بفخٍّ ثم رُحْنَ عشيّةً ... يُلبّينَ للرحمانِ معتمراتِ
7. يُخبّئْنَ أطرافَ البنانِ من التُّقى ... ويَقتُلْنَ بالألحاظِ مقتدراتِ
8. تقسّمْنَ لُبّي يومَ نعمانَ، إنّني ... رأيتُ فؤادي عارمَ النظراتِ
9. جلَوْنَ وُجوهاً لمْ تَلُحْها سمائمٌ ... حَرورٌ، ولمْ يُسْفَعْنَ بالسَّبَراتِ
10. فقُلْتُ يعافيرُ الظباءِ تناولَتْ ... نِياعَ غصونِ المردِ مهتصِراتِ
11. ولمّا رأتْ ركْبَ النُّمَيْري راعَها ... وكُنَّ منَ أنْ يلقَيْنَهُ حذراتِ
12. فأدنَيْنَ - حتى جاوزَ الركْبُ - دونَها ... حجاباً منَ القَسّيِّ والحَبِراتِ
13. فكدتُ اشتياقاً نحوَها وصبابةً ... تَقَطّعُ نفسي إثرَها حسَراتِ
14. فراجعْتُ نفسي والحفيظةَ بعدما ... بللْتُ رداءَ العَصْبِ بالعَبَراتِ

الأغاني، ج 6 ص 182. ط. دار الثقافة. د.ت.

لهذه القصيدة قصة مثلما لقصائد كثيرة من الشعر العربي قصص تتعلق بالأسباب التي بعثت على إنشائها أو الشعراء الذين قالوها أو الشخصيات الذين قيلت فيهم، أو المعاني الشعرية التي تكونت منها أو الآثار التي أوقعتها في الواقع والتاريخ، فمن سمات شعرنا القديم أن نصوصه كائنات من القول شبيهة بكائنات الوجود حتى كأن بنات الجنان بمثابة بنات الجسمان. فمثلما تزين البنت أو تشين تزين القصيدة أو تشين وترفع أو تضع وتنفع أو تضر، ويكون لها ما قد يكون من أثر في واقع الفعل والتاريخ. وقد لا يكون لها من ذلك كله أي شيء، تجيء كما تمضي نكرة من النكرات. وهذا في تاريخنا الأدبي أكثر وأشهر من أن يقام عليه برهان بل يكفي أن تتصفح تأليفاً من تآليفه أو تصنيف حتى تطالعنا للقصائد قصص وحكايات.

وقصة هذه القصيدة، وهي عند التأمل، كالقصيدة نفسها، كائن من اللغة، من إبداع الإنشاء وصنع البلاغة وصوب الكلام والإلهام، لا تخلو من تشعب وتعقيد ومن ثراء وعمق. فهي على صلة بعدد وافر من العوامل التاريخية، وهي ذات تحول وتقلبات. ورواتها كفواعلها متعددون ومتنوعون. وفواعلها يضطلع كل منهم، من أحداثها، ببعض الأحداث مثلما يروي، كل من رواتها، بعضاً من الوقائع. إنها من وجهة النظر هذه، صنع في واقع الحدث جمع وصياغة جمع في واقع الرواية.

بل إن السِّمة الجمع قد تعدت قصة القصيدة إلى القصيدة نفسها، فعدّة أبياتها في روايات غيرها في روايات، من ذلك مثلاً أنها في كتاب الأغاني[1] 14 بيتاً وفي كتاب النساء[2] 19 بيتاً وفي الكامل[3] 9 أبيات. وترتيب أبياتها في صيغ غيره في صيغ فضلاً عن أن أبيات من أبياتها تختلف، في الألفاظ خاصة، اختلافاً يقل ويعظم، من رواية إلى أخرى.

ومن أطرف ما في قصة هذه القصيدة وأشده اتصالاً بالمبحث الذي نهتم به، أن صاحبها قد ألجأته الضرورة إلى أن يدخل على ألفاظ من ألفاظها، بعد زمن من إنشائها، تحويراً، لكن سارت الصيغة الأولى ولم يسر التحوير، شأن بليغ الهجاء لا تنقضه المبالغة في المديح، فكان التحوير مقطعاً من مقاطع النسيج القصصي الذي تسببت في إنشائه.

وقد يُستغرب، متى لم يقابل بالاعتراض، أن أجمع بين قصيدة من الشعر ومجموعة من الأخبار لا يستبعد أن تكون مختلقة مبتدعة موضوعة، كما هي مختلقة موضوعة مصطنعة ومبتدعة جل القصص الحافة بالقصائد التي خلقت حولها قصصاً وحكايات، إلا أنه يعنيني أن تكون قصة هذه القصيدة صحيحة الوضع والابتداع والاختلاق بالمقدار الذي يعنيني لو أنها كانت صحيحة الحدوث لا مجال للشك في حصولها على النحو الذي توقعه روايتها.

سأتحدث، باختصار، عن الأحداث التي أنشأت القصيدة، ثم عن الأحداث التي أنشأتها القصيدة نفسها، لأذكر بعض النتائج المتعلقة بمسألة صلاتها بالسياق.

* * *

الباعث على نشأة القصيدة حدث من واقع التاريخ ذكره أبو الفرج الأصبهاني على طريقته في إيراد الأخبار، فقال: «كان يوسف بن الحكم اعتل علة فطالت عليه، فندرت زينب إن عوفي أن تمشي إلى البيت، فعوفي، فخرجت في نسوة فقطعن بطن وجّ، وهو ثلاثمائة ذراع، في يوم جعلته مرحلة لثقل بدنها. ولم تقطع بين مكة والطائف، إلاّ في شهر فبينما هي تسير لقيها إبراهيم بن عبدالله النميري، أخو محمد بن عبدالله، منصرفاً من العمرة. فلما قدم الطائف أتى محمداً يسلم عليه. فقال له: ألك علم بزينب؟ قال: نعم لقيتها بالهماء في

بطن نعمان. فقال: ما أحسبك إلا وقد قلت شيئاً؟ قال: نعم، قلت بيتاً واحداً وتناسيته كراهة أن ينشب بيننا وبين إخوتنا شر. فقال محمد هذه القصيدة»[4]. (وفي رواية «وهي أول ما قاله»).

يوقف الخبر، عند تدبره، على نتائج مهمة كثيرة ومتنوعة، لعل أقربها إلى ما نهتم به، اضطلاعه بإكساب الأسماء الواردة فيه والحافة به دلالات، فالحادثة يسهم في إنشائها فواعل تاريخيون يلقون عليها من ذواتهم التاريخية أضواء.

فللحجاج بن يوسف، فيما بعث على إنشاء القصيدة من أخبار وما أنشأتها هي نفسها منها، بأخته زينب، وكانت من أبيه وأمه، علاقة تستدعي شيئاً من التوقف عندها. فهو في واقع الخبر والتاريخ، شديد الإيثار لها عظيم الحرص عليها. تقول قصص القصيدة إنه كان، عندما عُرف شعر النميري في أخته، وكان بعدُ غلاماً، كلما لقي الشاعر لاحقه بأقبح شتيمة[5]. ثم تقول: عندما بلغت زينب مبلغ التزويج عرض عليها الحجاج رجلين من قرابتها: «أحدهما محمد بن القاسم بن محمد بن الحكم بن أبي عقيل، وهو ابن سبع عشرة سنة، وهو يومئذ أشرف ثقفي في زمانه»، والثاني هو «الحكم بن أيوب بن الحكم بن أبي عقيل، وهو شيخ كبير، فاختارت الحكم فزوّجه إياها»[6]. ومن أخبار القصيدة أن الحجاج، عندما خرج أبي الأشعث، وجّه بأخته «مع حرمه إلى الشام خوفاً عليهن». فلما قتل أبي الأشعث كتب إلى عبدالملك بن مروان بالفتح، وكتب مع الرسول كتاباً إلى زينب يخبرها الخبر، فأعطاها الكتاب وهي راكبة على بغلة في هودج فنشرته تقرؤه. وسمعت البغلة قعقعة الكتاب فبعرت وسقطت زينب عنها فاندق عضداها وتهرّأ جوفها فماتت»[7].

أما زينب، فبالإضافة إلى أنها أخت الحجاج وإلى أنها كانت «مليحة حسناء» بالمقياس الجمالي الشائع في زمانها، وإلى أن ابن

عمها محمد النميري قد تعلقها وقال فيها شعراً، فإنه يستوقف من أخبارها التي أنشأتها لها القصيدة خبران، أحدهما أنها عندما بلغتها أبيات قالها فيها النميري «بكت. فقالت لها خادمتها: ما يبكيك؟ فقالت: أخشى أن يسمع بقوله هذا جاهل بي لا يعرفني ولا يعلم مذهبي فيراه حقاً!»[8]. والثاني أنها: «خرجت بالبصرة متنزهة إلى بعض البساتين ومعها نسوة، فقيل لها: إن فيهن امرأة لم ير أحسن من ساقها. فقالت لها زينب: أريني ساقك. فقالت: لا. إلا بخلوة. فقالت: ذاك لك، فكشفته لها، فأعطتها ثلاثين ديناراً وقالت: اتخذي به خلخالاً»[9].

إذا كانت الأخبار التي أنشأتها هذه القصيدة تكسب علاقة الحجاج بأخته زينب صفات محددة تغري بتناولها من وجهة نظر نفسانية، إذ فيها ما هو أبعد من مجرد العلاقات الأخوية وإن اختلفت الأجناس، فإنها، في تعلقها بشخصية زينب تضفي عليها، كما في خبر التزويج الذي فضلت فيه الشيخوخة على الشباب، مسحة بينة من خصائص بطلات الأقاصيص، فيها ما فيهن من جاذبية الكثافة والثراء والعمق والتعقد.

أما الموقف الذي بعث على قول القصيدة والأمكنة المذكورة ومحمد النميري، فسنقف عليها لاحقاً.

* * *

ما إن أصبحت القصيدة كائناً من اللفظ موجوداً في الواقع واكتسبت كيانها الخاص متى بدأت تنسج خيوط قصتها فيه. كانت نتيجة لأحداث فأصبحت مولّدة للحدث. كانت نتاجاً للقصة فأصبحت مبدعة للقصص، أعني مصدراً لنشأة الوقائع والأفعال. ويمكن أن نذهب، استناداً إلى القصص نفسها، إلى أن القصيدة تسببت في إنشاء أحداث من التي سبقت وجودها نفسه، شأنها في ذلك شأن جليل

الوقائع تنعكس على السابق من التاريخ فتحوّر منه وتختلقه، فالماضي ليس ما كان وانقضى وإنما هو ما نعتقد أنه قد حصل وكان بالنظر إلى الأحداث التي عقبته، وإلى الموقع الذي نحن فيه ونظرتنا إلى أنفسنا وإلى الآخر.

وممّا ذكره الرواة من وقائع تولدت عن هذه القصيدة:

- إن ابن سريج غنّى منها، وعندما عرفت أبياتاً، أو أنه غنى منها أبياتاً فشاعت بين الناس وعرفت وانتشرت[10].

- إنها بلغت الحجاج فأهدر دم الشاعر وظل يتعقبه فلا يقدر عليه، إذ كان النميري قد جدّ في الهرب وأمعن فيه حتى بلغ عدن وركب البحر إلى الهند، وصنفه المتأدبون في طائفة الشعراء الهاربين من الحجاج. ثم رجع ومثل بين يدي متعقّبه مسلّماً[11].

- إنها بلغت الخليفة عبدالملك بن مروان فكانت له منها ثلاثة مواقف، كتب في الأول منها ما يكتبه خليفة إلى عامله فقال: «قد بلغني قول الخبيث في زينب، فاله عنه وأعرض عن ذكره. فإنك إن أذيته أو عاتبته أطمعته، وإن عاقبته صدّقته». واستجار به محمد النميري فقال له: «أنشدني ما قلت في زينب، فأنشده.. وكتب له إلى الحجاج أن لا سبيل له عليه». وكان الموقف الثالث في سياق الاستشفاع وفيه أن «يوسف بن الحكم قدم على عبدالملك بن مروان لما بعث بالحجاج لحرب ابن الزبير وقال له: يا أمير المؤمنين، إن غلاماً منا قال في ابنتي زينب ما لايزال الرجل يقول مثله في بنت عمّه. وإن هذا (يعني الحجاج) لم يزل يتوق إليه ويهمّ به، وأنت الآن تبعثه إلى هناك. وما آمنه عليه. فدعا بالحجاج فقال له: «إن محمد النميري جاري ولا سلطان لك عليه فلا تعرض له»[12].

وظلت القصيدة تتولد عنها الأخبار خارج النطاق الضيق الذي يتحرك فيه فواعلها وإلى عدة عقود بعد إنشائها. من ذلك مثلاً:

- إن عائشة بنت طلحة لما تأيمت رغبت في أن يأتوها بالنميري. فلما أتوها به قالت: أنشدني ما قلت في زينب. فامتنع وقال: تلك ابنة عمي وقد صارت عظامها بالية. فقالت: أقسمت عليك ألا فعلت. فأنشدها القصيدة. فقالت: والله ما قلت إلا جميلاً ولا ذكرت إلا كرماً وطيباً. ولا وصفت إلا ديناً وتقى. أعطوه ألف درهم». فلما كانت الجمعة الأخرى وجاؤها به وقالت له: أنشدني من شعرك في زينب قال لها: أوأنشدك من شعر الحارث بن خالك فيك؟ فوثب مواليها إليه، فقالت: دعوه فإنه أراد أن يستفيد لبنت عمه. هات مما قال فيّ الحارث.. آخر الخبر أنها قالت: «أعطوه ألف درهم، واكسوه حلتين، ولا تعد لإتياننا بعد هذا يا نميري»(13).

- إن عبدالله بن جعفر خرج متنزهاً، فصادف ابن سريج وعزّة الميلاد متنزهين، فأناخ ابن جعفر راحلته وقال لعزة: غنيني فغنته. ثم قال لابن سريج: غنني يا أبا يحيى. فغناه أبياتاً من القصيدة. فأمر براحلته فنحرت، وشق حلته فألقى نصفها على عزّة والنصف الآخر على ابن سريج. فباع ابن سريج النصف الذي صار إليه بمائة وخمسين ديناراً. وكانت عزة إذا جلست في يوم زينة أو مباهاة ألقت النصف الآخر عليها تتجمّل(14).

- إن الرشيد غضب على إبراهيم الموصلي فحبسه مدّة، ثم اصطبح يوماً، فبينما هو في حاله إذ تذكره فقال: لو كان الموصلي حاضراً لانتظم أمرنا وتم سرورنا. قالوا: يا أمير المؤمنين فجيء به فما له كبير ذنب. فبعث فجيء به. فلما دخل أطرق الرشيد فلم ينظر إليه، وأومأ إليه من حضر بأن يغني، فاندفع يغني من أبيات القصيدة،

فما تمالك الرشيد أن حرّك رأسه مراراً واهتزّ طرباً، ثم نظر إليه وقال: أحسنت يا إبراهيم. حلوا قيوده وغطوه بالخلع[15].

يسلم النظر في هذه الأخبار التي نسجتها القصيدة، من بين ما يسلم إليه، إلى التساؤل عما جعلها تحدث في الواقع مثل هذه الوقائع المتنوّعة؟ وهذا يوصلنا إلى التعرّف إليها.

* * *

تجمع القصيدة، في الصيغة التي جاءت عليها في كتاب الأغاني، وهي 14 بيتاً بين معنيين شعريين وردا على حظ وافر من التشابك والتداخل. وقد اخترت صيغة الأغاني على روايات وردت لها في «الكامل» وأخبار النساء و«الأمالي» وغيرها، لأن الصيغ الأخرى تغلّب، بالتوسع أو الاختصار، أحد المعنيين على الآخر على نحو يحدّ، في تقديري، من فنية بنيتها. ولعل الصيغة التي جاءت في «كتاب النساء» لأبي الفرج عبدالرحمن بن الجوزي، أمعن الروايات في تعهد أحد المعنيين بالتوسع والإفاضة. جاءت هذه الصيغة في 19 بيتاً منها ثمانية أبيات لم تذكر في صيغة الأغاني.

من هذه الأبيات، بعد البيت السابع في صيغة الأغاني، وهي تنسب، في بعض الأخبار، إلى سعيد بن المسيب، قالها عندما سمع غناء بالبيت الأول من القصيدة ينبعث من إحدى الدور بمكة:

وليست كأخرى أوسعت جيب درعها — وأبدت بنان الكف للجمرات

ومالت تراءى من بعيد فأفتنت — برؤيتها من راح من عرفات[16]

ومن هذه الأبيات:

فأبدين لما قمن يحجبن زينبا — بطوناً لطاف الطيّ مضطمرات

وقد تصدى المحقق محمد نوري القيسي[17] للروايات المختلفة

التي جاءت عليها هذه القصيدة وللأبيات التي ذكرت منسوبة إليها في بعض المصادر، فاستخلص صيغة تتكوّن من 24 بيتاً اقترح لها ترتيباً معيناً وفق قراءته لها.

تتراءى القصيدة، في صيغة الأغاني، مراوحة بين معنيين شعريين أساسيين هما «الورع والتقوى» و«الغزل والشجى»، يشغل كل منهما، في الظاهر، موطناً منهما.

ففي البيت الأول مثلاً، يُفتتح الكلام بالفعل «تضوّع»، ويختتم، في موقع القافية، بـ «عطرات». فبين الفعل في مطلع البيت، وهو مطلع القصيدة، وبين الصفة في نهايته، وهي منشئة للقافية، تجاوب ظاهر. يستند هذا التجاوب في مدى البيت وفي مصراعه الأول، إلى لفظة «مسك» وهي ترتبط بالفعل ارتباط تمييز، وفي مصراعه الثاني إلى لفظة «زينب»، وهي لفظة إن تكن قد تمحضت لتسمية الإناث من البنين، فإنها، في الأصل اللغوي، توسم بها من بين ما توسم به، نبتة فواحة عطرة. وينغلق المصراع الأول، في موقع التصريع، وإن كان التصريع قد غاب، بالقرينة «إذ مشت»، وهي زمنية فعلية تُسند، في واقع الحدث، إلى زينب فاعلاً، وإلى «بطن نعمان» موقعاً يرد باسمه في المصراع الأول وضميراً معوّضاً للاسم في بداية المصراع الثاني، في مواقع المفعولية. وترتد القرينة الزمنية الفعلية دلالياً إلى اللفظة التي افتتحت بها القصيدة بـ «التضوّع» قريب من «المشي»، من معاني تضوّع تمشّى. وفيما ينغلق به البيت «نسوة عطرات» تعهّد لتراكم العطر على العطر.

يوصل تحليل أبيات القصيدة على هذا النحو الذي أجريناه على البيت الأول إلى أنها تنطلق من استحضار المعنى الشعري الغزلي اعتماداً على ذكر الرائحة العطرة.

إلا أنها تشرع، بداية من البيت الثاني، في الابتعاد عن هذا المعنى الذي استحضرته متجهة إلى معنى آخر. سعت إلى إنشاء هذا المعنى بتتبّع حركتين، إحداهما حركة العطر الفاغم المتضوّع تنتشر على الأماكن فتشملها مخيمة عليها. وقد سمّى الشاعر منها «ما بين الهماء فَحَزْوَة» و«ماء الجزع» و«المحصَّب» و«منى» و«البطحاء» و«فخّ»، وترتقي إلى الأعالي والقمم فتسطع فيها، وسمّى الشاعر منها «الكفرات». أما الحركة الثانية فهي حركة زينب ورفيقاتها، وقد ذكرها بـ «تهادين»، «أقبلن» و«مواشي» و«مررن» و«رحن»، بين هذه الأماكن ينبعث منهن، أينما حللن، أريج المسك. وتلتقي الحركتان في «المقدس» تدل عليه أسماء المواضع وهي أماكن شعائر دينية، كما تدل عليه مقاصد الأفعال فهن «يلبين» «معتمرات». ويحضر المقدس في البيت الخامس في صيغة تركيب «الذي فوق السماوات عرشه»، وفي البيت السادس باسم من أسمائه «الرحمن». وينغلق المقطع في نهاية المصراع الأول من البيت السابع بلفظة «التقى». فالمعنى الشعري الذي انبنى عليه هذا المقطع هو «الصلاح والورع والتقوى».

غير أن القصيدة تنتقل، على نحو شبه مفاجئ، بداية من مطلع المصراع الثاني من البيت السابع إلى المعنى الغزلي. قال، بعد «التقى» مباشرة «ويقتلن بالألحاظ مقتدرات». ويظهر، بداية من البيت الموالي، الأنا العاشق متكلماً وموضوعاً لآلامه. ففي المقطع السابق كان يضطلع بالكلام فحسب ضميراً غائباً يراقب المشهد من خارج الأحداث ويذكر ما يرى. وتتلاحق، في هذا المقطع الثاني، ألفاظ الغزل متنامية في انتقالها بين ما يختلج في ضمير الأنا عند مشاهدته ما يشاهد، وما تقوم به زينب ورفيقاتها من أفعال. «تَقَسَّمْنَ لبي» «رأيت فؤادي» «جلون وجوهاً» «رأت... راعها» «كن.. حذرات»، «أدنين حجاباً» إلاّ أنها تصب في صريح معجم الغزل بذكر «الاشتياق» و«الصبابة»

و«تقطع النفس». ويختم المقطع بما تختم به القصيدة من «عبرات» و«مراجعة» للنفس والحفيظة.

ومما يحدث توازناً بين المقطعين أن الأول منهما افتتح بـ «أصبح» وهي زمنية، وأن الثاني تضمّن قرينة زمنية في المصراع الأول من البيت الثامن هي «يوم نعمان». وكلاهما مشدود لـ «إذ مشت» في البيت المطلع. وللزمن مع الفعل أثر حاسم في بناء السردية. ومنها أخذ المقطعان بنصيب وافر. غير أن السيطرة، في المقطع الأول، كانت للمكان مسرحاً للأحداث، للدلالة على قوة العطر ومدى انتشاره ورسوخه. أما المقطع الثاني فقد كانت السيطرة فيه للأفعال سواء أكانت حركية أم قولية، وكان مجالها الباطن أم للظاهر. يؤيد هذا أن الربط بين الأبيات، في آخر المقطع خاصة، جاء بواسطة الفاء مثلما نرى في البيت العاشر والأبيات الثلاثة الأخيرة. ويبدو أن كثرة الأفعال في المقطع الثاني قد استدعت التشبيه المضمن بالبيت العاشر للارتقاء به إلى مرتبة الصفات مثلما كانت قد استدعت كثرة أسماء الأماكن استعمال صيغة السرد الخالص في البيت السادس في قوله: «مررن بفخ ثم رحن عشية»، وذلك للاقتراب من بنية الحدث. وقد بات من الثابت أن السرد ضروري للشعر مثلما النعت ضروري له.

وأن النزعة إلى التمحّض للغزل لتمعن في البروز في هذا المقطع الثاني من خلال الإيحاءات، فيعافير الظباء، «تهتصر» «غصون المرد». والغصن مما يتواتر تشبيه القدود به، والاهتصار قريب من الضم. بل إن الحجاب الذي أسدل على زينب لإخفائها عن الأنا قد كان من «القسّي والحَبرات» نفيساً مزوّقاً.

ويمكن استرسالاً مع التدلال على ترسيخ انتحاء القصيدة منحى الغزل، بعد اتجاهها إلى «الورع والتقوى»، أن نذكر ما بينها وبين مقطع الظعينة في الشعر الأموي خاصة في صريح النسب. فأن

تستحضر القصيدة معنى في الشعر متداولاً، مهما تصرّفت فيه، إنما يدرجها في نطاقه. فالأشعار تتولد عن الأشعار. وقد استحضر الشاعر في هذه القصيدة قرائن كثيرة تجعل منها تناولاً للظعائن. ومما يدل على هذا أن الرواية التي وردت للقصيدة في كل من «الكامل» و«أخبار النساء» تضمنت بيتاً لم يرد في صيغة الأغاني، وهذا البيت هو:

ولم تر عيني مثل سرب رأيته   خرجن من التنعيم معتمرات

فزينب ورفيقاتها صرن «سرباً» وهي من خالص معجم الظعائن. ومنشئ هذا البيت، إذا افترضنا أن النميري لم يقله، قد اعتبر القصيدة من هذا الفن.

***

على هذا النحو تكون القصيدة، في الصيغة التي جاءت عليها في الأغاني، قد قامت على الإشادة بالورع والتقوى في رعاية «الذي فوق السماوات عرشه»، وعلى التغني بالجمال وما يحدثه من صبابة وشجي في كنف نظرة بشرية عاشقة. وكان الشاعر قد تدبّرها، مثلما رأينا في هذه الرواية، تدبّرا آية في الدقة لإنشاء عالم شعري تشدّ مكوّناته بعضها إلى بعض الشد الذي يوقع التصديق بما يتضمنه من إقناع وثراء، فعالم الشعر ينفي العالم الواقعي ويحل محله عن طريق إلغاء اللغة الشعرية للغة العادية وحلولها محلها.

نستدل على فرط التدبر لهذه القصيدة وعلى إيقاعها التصديق بها، بما تولد عنها، بعد إنشائها، من قصص. ففي أخبارها، فضلاً عما أحدثته من ردود أفعال، أن أي تحوير يدخل على مكوناتها الأساسية يلحقها منه تحوير عميق.

ذكر الرواة أن محمداً النميري مثل بين يدي الحجاج وذلك بعدما كان من إهدار دمه ومن استجارته بالخليفة عبدالملك بن مروان ومن هربه

إلى الهند ومن موت زينب ورثائها. وكان الحجاج عندما أمر بأن يأتوه به قد قال: «أنا بريء من بيعة أمير المؤمنين، لئن لم ينشدني ما قال في زينب لآتين على نفسه، ولئن أنشدني لأعفوّن عنه، وهو إن أنشدني آمن». لما مثل النميري بين يدي الحجاج وأنشده القصيدة تعمّد إدخال تغيير على بعض من ألفاظها، حتى قال الحجاج: «ويحك! إني أرى ارتياعك ارتياع مُريب، وقولك قول بريئ؟ وقد آمنتك»[18].

فما الذي أثار، في الصيغة الأولى، الحجاج حتى أهدر دم الشاعر وظل زمناً يجد في تعقبه، وجعله، في الصيغة الثانية، يقول هذا الكلام؟

حذف النميري، من البيت الأول، لفظة «عطرات» وعوضها بلفظة «خفرات»، وحذف من البيت السابع عبارة «يقتلن بالألحاظ مقتدرات»، وأحلّ محلها عبارة «يخرجن جنح الليل معتمرات». وقد رأينا أن اللفظة الأولى ترسم للقصيدة قافيتها، وأن التحوير الثاني يأتي في مفتتح الانتقال من «الورع والتقوى» إلى الغزل والشجى».

والذي في هذا التحوير الذي أجراه الشاعر على قصيدته أن المستبدل في الموضعين من جنس واحد وأن المستبدل به فيهما من جنس واحد أيضاً، وأن بين الجنسين تقابلا تاماً. فالعطر المتضوّع يشي بالوجود ويلفت الانتباه له مثلما يعلن «القتل بالألحاظ» عن الوجود ويلفت الانتباه. كلاهما ظهور وخروج من الذات. أما الخفر فانكماش داخل الذات مثلما «الاعتمار والخروج في جنح الليل» إخفاء للذات وطلب لسترها. فالتعارض بينهما هو التعارض بين تجلية الذات وإظهارها وبين حجبها وإخفائها. وهذا يعني أن التحوير الذي اضطر النميري إلى إدخاله على القصيدة بين يدي الحجاج ينتقل بها من معنى الغزل والشجى إلى التمحّض لمعنى الورع والتقوى.

لكن من أين يجيء التدبر الدقيق الصارم للقصائد؟ هل يجيئها

من الانطباق التام على الحادثة التي بعثت على إنشائها أم يجيئها من التصرف في مكونات تلك الحادثة وإعادة صياغتها الصياغة الفنية التي تزيح الواقع لتحل محله كوناً من إنشاد الشاعر يحتل فيه المنشود الموجود.

* * *

إننا نصل بتناول هذه المسألة إلى صميم المبحث الذي خصصناه بهذا الحديث، أعني علاقة الشعر بالسياق الذي يبعث على إنشائه.

ففي الأخبار المتولدة عن هذه القصيدة أن النميري عندما لجأ إلى عبدالملك بن مروان مستجيراً من الحجاج وأنشده، نزولاً عند رغبته، كلمته هذه في زينب، قال له الخليفة عندما بلغ البيت الحادي عشر، وهذا البيت هو:

ولمّا رأت ركب النميري راعها ... وكنّ من أن يلقينه حذرات

«وماذا كان ركبك يا نميري؟.. فقال محمد: «أربعة أحمرة كنت أجلب عليها القطران، وثلاثة أحمرة صحبتني تحمل البعر»، فضحك عبدالملك حتى استغرب ضحكاً ثم قال: «لقد عظمت أمرك وأمر ركبك»[19]. والخبر يعاد بين يدي الحجاج بما هو أقل حميراً من هذا العدد وإن ظل المحمول على حاله.

ومن أخبار القصيدة كذلك أن الحجاج عند استماعه إلى إنشاد النميري كان يعلق على بعض الأبيات.

علق على البيت الأول، في صيغته المحوّرة، بقوله: «كذبت والله، ما كانت تتعطر إذا خرجت من منزلها». وعلّق على البيت السادس بقوله: «صدقت، لقد كانت حجّاجة صوّامة لما علمتُها». وعلّق على البيت السابع، في صيغته المحورة، بقوله: «صدقت، هكذا تفعل. وهكذا المرأة الحرة المسلمة».

وعندما أنشده البيت الحادي عشر قال: «حق لها أن ترتاع لأنها من نسوة خفرات صالحات».

وبصرف النظر عما يمكن أن يتبينه محللو النصوص تحليلاً نفسانياً في هذا الموقف من جليل الفوائد، إذ اللقاء بين الحجاج والنميري فيه شبيه بلقاء عاشقين على ذكرى معشوق واحد، نؤكد أن التغيير في ألفاظ القصيدة لم يدع إليه تغيير في حقيقة المعطى الموضوعي لها عندما يستوجب هذا المعطى تصحيحاً تناسب فيه التسمية مسمياتها، فالحادثة التي انبنت عليها القصيدة، مثلما رأينا، قد مضى عليها زمن؛ ولكن دعت إلى التحوير رغبة الشاعر في النجاة. قام الشاعر، في إدخال التغيير على القصيدة، بوسم الموقف بألفاظ غير الألفاظ التي كان قد وسمه بها في الصيغة الأولى، فأنشأ بالألفاظ الجديدة حقيقة جديدة. وهذه الحقيقة الجديدة هي التي كان الحجاج يرغب في أن تُعرف بها أخته. فالألفاظ الجديدة التي أتى بها النميري في محضره، أشد توفيقاً، في نظر الحجاج، في مطابقة الحقيقة التي يريدها. لهذا كان، متى وافقت الألفاظ ذاك الذي كان يرغب فيه، قال للشاعر «صدقت» ومتى خالفت رغبته قال له «كذبت».

النتيجة التي نحتفظ بها أن تغيّر الألفاظ لم يتسبب فيه أو يصحبه تغيّر في الحقيقة التي تشير إليها، وإنما تسبب فيه تغيّر في الحقيقة التي يرمي إلى إيقاعها. لهذا كانت الصيغة الأولى قد أثارت الحجاج حيث أهدر دم الشاعر، وأذهبت الصيغة الثانية ما كان بنفسه من شديد الوجد عليه.

معنى هذا أن الوقائع التي تحصل في الواقع وأن المواقف والأشياء لا توسم في الإنشاء الفني بما يشير إلى ما لعلها كانت عليه في واقع الفعل والتاريخ، وإنما توسم من خلال الفنيات الفنية التي تنحت لها ومن خلال نظرة الشاعر إليها ورغبته في أن تكون على نحو

من الأنحاء ومقاصده من ذلك كله. فمن خصائص الحادثة أنها في الواقع شيء وأنها في الفن شيء آخر.

ومهما يكن، فالتباين بين هذه القصيدة وبين الحادثة التي بعثت على إنشائها تباين واضح جلي يصل إلى حد التقابل والتناقض، حتى كأن الحقيقة، مرة أخرى، في واقع التاريخ غيرها في واقع الشعر، أو حتى كأن الواقع التاريخي يكفّ، في تحوّله من واقع التاريخ إلى واقع الشعر (والفن بصفة عامة)، عن أن يظل واقعاً تاريخياً. وهذا يرجع، من بين ما يرجع إليه، إلى أن الذي يعنى به الشعر، والذي هو من حُرِّ موضوعه، ليس نعت الأشياء والمواقف مثلما هي في الواقع والوجود، إذ هو يعنى بإنشائها إنشاءً بشرياً. وقد خلطت الأذهان الحصيفة طويلاً بين الكائنات الفنية والكائنات «الواقعية» حتى كان لعلاقة الشعر بسياقاته تاريخ.

ومن أبرز ما في هذا التاريخ أن النظريات التي قامت على المحاكاة مفهوماً وصُبت في المنهج التاريخي ولقيت انتشاراً واسعاً في الدراسات والجامعات ومراكز البحث، قد انتهت إلى إلحاق أذى كبير بالشعر والفن عندما أسرفت في قيسها بالموجود في حدّه الحرفي المسطح.

ولم يكن للمادية الجدلية، وهي الحركة التي ناهضت النظريات التي فسّرت التاريخ ونفتها لتأخذ على عاتقها إنجاز تغييره، أثر يذكر في بلورة نظرية أخرى لعلاقة الشعر بسياق نشأته. فأنصار هذا المذهب استمروا في خوض المعركة القديمة حتى الفن للفن والفن للاجتماع، لم يضيفوا إليه، في نهاية المطاف، إلا مفاهيم من قبيل «الأبنية التحتية والأبنية الفوقية» وتحكم الأولى في الثانية، ولم ينفتحوا على احتمال تأثير الثانية في الأولى إلا بآخرة من الزمن.

وعندما سكن الانشغال بالأدب هاجس التساؤل الملح عن ذات الأدب التماساً لنظرية له خاصة به كان ذلك في ضوء ما كانت قد أحرزت عليه علوم إنسانية عديدة من إفلاح ظاهر في إنشاء أبنية نظرية وصياغة طرائق إجرائية صارمة. فقد وجّه الباحثون أنظارهم إلى علوم اللسان والاجتماع والتحليل النفساني وعلوم الإناسة والخطاب يستلهمونها المفهوم والإجراء. وكانت النتيجة أن وسّعت تلك العلوم من مجالات نظرها وجرّبت آلياتها في التحليل والاستنباط على مواضيع خارجة عن نطاق اهتمامها. أسفر استعمال هذه المناهج في الحقل الأدبي عن أنه لم يعط نظرية خاصة بالأدب والشعر، ففي جميع هذه الممارسات النقدية ظلت العلاقة بين القصائد وسياق نشأتها على نمط واحد.

والذي في هذا النمط أن الأعمال الأدبية تجبر على أن تقول غير ما تقوله هي وغير ما يقوله أصحابها فيها. فهي دائماً تحيل على آخر خارج نطاق كيانها ذاته. هذا الآخر هو الواقع أو النفس أو المجتمع أو المخفي رواسب منشورة في طيات تواريخ الشعوب. وعندما قالت بعض النظريات إن النصوص لا تحيل على كيان خارج كيانها ذاته لم تقدر على الإفلات من شرك الإحالة فجعلت النصوص تحيل على أبنية فيها وأضحت شعرية الشعر ضرباً من التلاعب بالأبنية والأشكال.

يسلم التذكير بالتاريخ الذي أصبح لعلاقة «الأدب» بالسياق الذي نشأ فيه، من بين ما يسلم إليه، إلى أن البوّابات مشرعة فيه للاجتهاد على مصاريعها. وإذا بدت المكاسب، في العناية بهذه المسألة المعقدة، محدودة، فإن الأكيد أن التقدم فيها لن يكون بالنفخ في رماد المفهوم الذي يعتمد، في النظر إلى الأعمال الأدبية، على ثنائية الشكل والمحتوى. ففي ظل هذا المفهوم وظل النظريات الناهضة عليه، لا يتم

التعامل مع النصوص، في سياق علاقتها بسياقاتها، إلا بتشويهها وغزوها واقتحامها وإخضاعها لسلطة المفاهيم.

والذي نخرج به من النظر في هذه القصيدة وفي الأخبار التي تولدت عنها أن التراث، متى أحسنّا الإنصات إليه، هامس باستنباط نظرة أخرى إلى علاقة الشعر بسياق نشأته. فلهذا التراث ذاتية خاصة مثلما له اشتغال خاص في واقع الفعل والتاريخ. وفي منطق التنوع لا منطق التفاضل يمكن أن نستنبط القاعدة التي ندخل بها زماننا مسهمين في إثرائه بواسطة مستلزمات التنظير والبحث وبإتقان آلياته وبعقول حديثة غير منسلخة عن مكاسبها.



الإحالات

1) أبو الفرج الأصبهاني: كتاب الأغاني. طبعة دار الثقافة. بيروت. د.ت الجزء 16 بداية من ص 180.

2) وردت في كتاب حققه نزار رضا ونسبه إلى ابن القيم الجوزية. ط. مكتبة الحياة. د.ت ص 26 إلى 28، والصحيح أن الكتاب ينسب إلى أبي الفرج بن الجوزي.

3) أبو العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد: الكامل في اللغة والأدب. طبع مؤسسة المعارف ج 1 ص 301.

4) الأغاني. ج 16 ص 181.

5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6) المرجع نفسه ص 189.

7) المرجع نفسه ص 190.

8) المرجع نفسه ص 181.

9) المرجع نفسه ص 190.

10) المرجع نفسه ص 183.

11) المرجع نفسه ص 188.

12) المرجع نفسه ص 186.

13) المرجع نفسه ص 192-193.

14) المرجع نفسه ص 191.

15) المرجع نفسه ص 194.

16) المرجع نفسه ص 192.

17) شعراء أمويون. مطبعة المجمع العلمي ببغداد 1982، ج 3. ص 123 وما بعدها.

18) الأغاني ج 16 ص 184.

19) المرجع نفسه، الموطن نفسه.



الطلل: فضلة، أم جزء من البنية؟



محمد عبدالعزيز الموافي

- 1 -

الطلل، أو المقدمة تسمية شاعت للأبيات التي تبدأ بها القصيدة الجاهلية، وتداولها الدارسون: **لاحق عن سابق**، حتى أصبحت هي ومسماها من المسلمات التي لا يناقش دارس في أصل وجودها ولا في مدى شيوعها. وإنما عليه أن يعلل لهذا الوجود، أو يفسره. ويسبق ذلك بالطبع إقراره بشيوعها شيوعاً يغطي معظم القصائد الجاهلية، بل وصل الأمر إلى تخصيص كتب كاملة لدراسة «مقدمة القصيدة» في العصور المختلفة للأدب[1].

ومسألة الشيوع هذه تحتمل الكثير من «المراجعة؛ فالناظر - مثلاً - في ديوان امرئ القيس «أول من وقف واستوقف وبكى واستبكى.. وسبق إلى أشياء ابتدعها، واستحسنها العرب، واتبعه فيها الشعراء»[2] - يرى أن تلك المقدمة لم ترد إلا في عدة قصائد تجاوز العشرين بقليل[3]. بل إن ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) ليس فيه إلا قصيدتين بُدئتا بالحديث عن الأطلال[4].

لذلك نبه ابن رشيق إلى «أن من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطاً من النسيب، بل يهجم على ما يريد». لكنه أطلق على مثل هذه القصائد «البتراء»[5].

وليس من شك أن المعلقات «السبع الطوال» كانت ذات أثر بالغ

في شيوع هذه الفكرة. والتسليم دون – تمحيص – بأن الشعر الجاهلي «كله» يحذو حذوها، ويتبع «القواعد» التي استنتُها، وسلم بذلك كثير من الدارسين حتى غدت (القصيدة المؤلفة على نظام دقيق ينبغي أن تستهل بالنسيب) على حد قول «بروكلمان»(6). بل إن تأثيرها ظل يسري لدى الأدباء، حتى العصر الحديث، فوجدنا «شوقي» مثلاً يستهل قصائده بنسيب قريب من النسيب الجاهلي.

– 2 –

(1 - 2)

وقد حاول كثير من الدارسين – قديماً وحديثاً – الوقوف أمام تلك الظاهرة الفنية ومحاولة تأصيلها، باذلين في ذلك جهداً مشكوراً، ومضيفين إلى التراث الأدبي لبنات خصبة، ومضيئين لكثير من جوانب هذه القضية. والمحاولة التي تقوم بها هذه الدراسة لا تعدو أن تكون وجهة نظر مجتهدة في تفسير هذه الظاهرة، تعترف بجهود السابقين، وتقدرها حق قدرها. لكنها تنبعث من الظن بأن مجال الدراسات الأدبية يتسع لأكثر من وجهة نظر؛ لأنه لا يعرف التفسير الوحيد أمام قضاياه المثارة. فكل وجهات النظر حول موضوع معين تعتبر نوافذ متعددة يمكن النظر من خلالها إليه من زوايا مختلفة، تساعد على بلورته وإنضاجه.

(2 - 2)

ولعل أقدم محاولة لتفسير هذه الظاهرة وأشهرها هي التي قدمها ابن قتيبة في (الشعر والشعراء)(7)، عندما قال: «إن مُقَصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والآثار، فشكا وبكى، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها.. ثم

وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الشوق وألم الفراق.. ليُميل نحوه القلوب.. ويسترعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس.. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له - عقَّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصَب والسهر، وسُرى الليل، وإنْضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجد على صاحبه حق الرجاء.. بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه على السماح.. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب».

وكلام ابن قتيبة يمكن فهمه على أنه تقرير لتقليد أدبي ذاع في هذا العصر، أصبح الشعراء شبه مرتبطين به إذا أرادوا لنتاجهم - وبالذات في قصائد المدح - حسنَ الاستقبال من المتلقين. كما يمكن فهمه على أنهم كانوا يعمدون إلى ذلك، بل ربما افتعلوه. ونحن نربأ بهذا العالم الجليل من مظنة اتهامه للشعراء الجاهليين بذلك؛ لأنه لا يعدو أن يكون مقرراً لهذا التقليد نحو تجاوز هذا التقرير إلي اتهام من أي نوع. وقد ظل كلام ابن قتيبة هو الأشهر والأكثر شيوعاً على امتداد قرون طويلة[8].

(3 - 2)

وفي محاضرة للمستشرق الألماني «فالتر براونة» حاول أن يعلل لهذا السبب بقلق الشاعر وحيرته أمام ظواهر الكون المعماة الملغزة (القضاء والفناء والنهاية)؛ فكأنه جعل الشاعر الجاهلي صنواً للمفكر الوجودي المعاصر الذي تؤرقه هذه المشكلات. وعلل بذلك لمَا يوجد في (بعض) نسيبهم من اجتماع النقيضين: الحزن والمتعة، والألم واللذة، والفناء والبقاء... ثم رأى أن إقلال الشعراء بعد ذلك من هذه الظاهرة كان مبعثه أن الإسلام قد حل لهم تلك المشكلة الوجودية[9].

ومن الواضح أن ما قاله «فالتر براونة» لا ينطبق إلا على نسيب معين انتقل فيه الشاعر من الحديث عن المحبوبة إلى تلك الأمور

السابقة. لكن هذا النسيب (المعين) ليس ضرورياً أن يكون في مقدمة القصيدة، أي أنه مازال بحاجة إلى تعليل البدء به، إذ إن هذا التفسير يمكن قبوله إلى حد كبير، إن كان النسيب وسط القصيدة، مثلاً.

والحقيقة أن شعور الجاهليين الحاد بتقلب الزمن، وقصر الحياة، وخوفهم المرعوب من فكرة الموت؛ حقيقة تامة الصدق، عظيمة الأهمية في تحديد فلسفتهم نحو الحياة كلها، وصياغة فنهم الشعري بأكمله، لكن تفسير هذه الحقيقة - كما يقول الدكتور النويهي[10] - لا يكون بمجرد إعطائها تسميات عصرية وادعاء أنها نفس المشكلة التي يبحثها الفلاسفة المعاصرون، بل يكون بالتعمق فيها داخل إطارها الزماني والمكاني والبيئي.

(4 - 2)

ثم التقط الدكتور عز الدين إسماعيل فكرة الدكتور «براونة» وعمقها وأضاف إليها، مستعيناً بالتفسير النفسي للأدب؛ فالصورة التي تقدمها الحياة - في رأيه[11] - هي نتيجة لنشاط غريزة الحب وغريزة الموت في وقت معاً. ومشاعر الجاهليين إزاء الكون مشاعر إنسانية مشتركة بدليل أنهم جمعوا في نسيبهم بين عنصرين يذكّر أحدهما بالفناء وهو الأطلال، والآخر بالحياة وهو الحب. فالتناقض الذي عانَوا منه ليس تناقضاً لفظياً أو فكرياً، بل هو تناقض وجودي.

والحقيقة أن المبالغة في مثل هذه الاتجاهات تحاول أن «تُنطق» هذا العصر بما نريده نحن، وأن تخرج «بنتائج» يستبعد كثيراً أن تؤدي إليها «المقدمات» في العصر الجاهلي. فهل كانت البيئة العربية الواضحة الساذجة مهيأة لأن تضطرب في أعماقها كل هذه الأفكار الوجودية الحديثة؟!

كما أن اعتماد بعض هذه التفسيرات على نظرية (فرويد)

يجعلها محل مراجعة؛ حيث خضعت هذه النظرية لكثير من التمحيص والتفنيد. ثم إن استشهادها بما فعله (أبو نواس) في العصر العباسي من الهجوم على المقدمة الطللية ومحاولة البدء بغيرها – هو الآخر يحتمل المناقشة؛ لأنه كان أقرب إلى اللهو والمخالفة منه إلى التجديد، ولو كانت ظاهرة النسيب مردها إلى القلق الوجودي لامتلأت المقدمات «كلها» به، وهو ما لا نجده، بل كان المتوقع أن نجد هذا القلق منعكساً في كثير من النتاج الشعري لهذا العصر، مادام الشاعر (يعمد) إلى اختيار هذين العنصرين (الأطلال والحب) للتعبير عن ذاته[12].

وفي تناول طريف للظاهرة لم يُقدر حق قدره – سبقت الدكتورة سهير القلماوي كل هؤلاء خلال إلحاحها المستمر على ضرورة العناية بالتراث، ووضعه تحت أضواء حديثة، تنير جوانبه وتجدد قراءته، أو تعيد إخراجه (كما يحدث للمسرحيات القديمة). ونتيجة لهذا كانت وقفتها أمام «المقدمة الطللية»: (الكاتب، مايو 1961) وقفة متأملة؛ إذا رأتها انعكاساً مريراً لإحساس الشاعر بحقيقة الفناء، وحتمية الموت إحساساً حاداً يتجاوز الشوق إلى حبيب رحل، أو استعادة ذكريات شهدتها مرابع الصبا والشباب؛ فهي صرخة متمردة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء التي فجرت الكثير من الفن الإنساني «وعند كل شاعر من هؤلاء الشعراء، نرى كل مميزاته التي تحقق تفرده بين شعراء عصره، مجسدةً في تلك الصرخة المتمردة اليائسة وتلك الوقفة الآيسة التي تمثل موقفاً أزلياً في قلب شاعر لم يَعْمُره إيمان بآخرة يهدئ من روعه.. ولذلك فهي خير منطلق لدراسة أسلوبه دراسة تضيء جوانبه وتفسح له الطريق ليؤدي دوره في أدبنا وذوقنا وحسنا الفني المعاصر.

(5 - 2)

ومن أقرب التفسيرات إلى البيئة الجاهلية، وتعايشاً معها،

التفسير الذي قدمه الدكتور يوسف خُليف لهذه الظاهرة[13]؛ حيث رأى أن هذه البيئة قد حلّت مشكلة الفراغ بثلاث وسائل: **الرحلة، والالتقاء بالرفاق، ومصاحبة المرأة**. ومادام التنقل هو أساس الحياة، فإن أماكن كثيرة سيكون لها في قلوب المحبين منزلة خاصة. وستكون مثيرة لكثير من الذكريات العذبة الرفيفة الحزينة. ومن خلال المنهج - أو التقليد - الثابت للقصيدة العربية، كما عرضه ابن قتيبة، والارتباط الفني بين الشاعر وقبيلته (حيث كان لسانها المعبر عن وجدانها والنصير لقضاياها) - انقسمت القصيدة الجاهلية إلى قسمين: **ذاتي**، يتحدث فيه الشاعر عن نفسه، ويصور مشاعره (وهو الذي تندرج فيه هذه المقدمات). **وغيري**، ويتناول فيه شؤون قبيلته. ولنا وقفة قد تطول مع تلك النظرة الطريفة المستفيضة.

(6 - 2)

وقريب من هذا التعليل التفسير الذي قدمه الدكتور محمد النويهي[14]، ورأى أن هذا النسيب انعكاس صادق لطبيعة المجتمع الجاهلي الرعوي، حيث كان يحدث - لندرة المياه - أن تتراضى قبيلتان على التشارك في ماء واحد، فتقوم بين أهليهما مودات، وتنشأ بين فتيانهما وفتياتهما علاقات حب، لا ينتهي أثرها بالزواج، نظراً لاختلاف القبيلة. ثم يقل الماء وتضطر إحدى القبيلتين لمغادرة المكان. وهنا تبدأ «اللحظة الحرجة» التي تبدأ بها القصيدة العربية من حزن لهذا الحب الذي كتب عليه أن ينتهي. ونظراً لكثرة التنقل فإن كثيراً من الأماكن تحمل بين رمالها للجاهليين كثيراً من عناصر الذكرى المشجية بما فيها من حب داثر، وتأمل في صروف الأيام وتقلباتها.. لكنهم يُرغمون على ترك هذه الأحزان، وعلى العودة إلى الحياة الواقعة.

وهذا التفسير جدُّ قريب من تفسير ابن قتيبة، فكلاهما يقوم على الحقيقة الواقعة المتكررة الحدوث في حياة البدو. وإذا كان ابن

قتيبة قد أضاف إلى هذا السبب الواقعي سبباً فنياً هو أن الشاعر «قصد» من الغزل جذب الانتباه لما يقول؛ فإن الدكتور النويهي أضاف مثله ذلك «الادعاء الشعري» الذي يرد كثيراً على لسان الشاعر، ويزعم فيه أن المحبوبة هي التي بادرت بالرحيل. ثم يخلص من ذلك إلى سائر «أغراضه» في القصيدة. وعلى ذلك يكون بدء القصيدة بفن النسيب أمراً طبيعياً، ويكون تكراره صدى صادقاً لتكرار التجربة من جانب، ولحق الشعراء في استغلال عواطف سامعيهم، مادام هذا قائماً على تجربة حقيقية حيوية ونفسانية متكررة لهم ولسامعيهم، من جانب آخر.

(2 - 7)

ثم يجيء تفسير الدكتور حسين عطوان للظاهرة، التي خصها بكتاب كامل - في ثلاث صفحات ليس غير! يرى فيها «أن المقدمات جميعاً لا تعدو أن تكون ذكريات وضرباً من الحنين إلى الماضي والنزاع (كذا) إليه.. إلى أغلى جزء مضى وانقضى من حياتهم. تلك الأيام التي قضوها مع لذاتهم مع الفتيات الغريرات الفاتنات» ثم يظهر تأثره الشديد بالدكتور خليف، واقتباسه منه، خلال عبارات تحتاج إلى ضبط وتحديد؛ خاصة أنه استعرض كل أنواع المقدمات وطبق عليها هذا «المنهج» الذي يفسرها على أساس الحنين إلى الماضي وذكرياته. والذي يُشعر بأن صاحبه لايزال يدور في فلك الدكتور خليف[15] الذي تستحق رؤيته مزيداً من البحث والمناقشة.

أما الدكتور محمد جابر الحيني فيعلل للبدايات أو «الديباجات» على حد قوله - بأنها ثمرة الحالة الوجدانية، وهي التي سيطرت على الشاعر فربطت بينه وبين هذه الأطلال التي شهدت مظاهر الحب بينه وبين محبوبته برباط وجداني يتوثق وفق سلطان الحب على الشاعر (المجلة، إبريل 1965) وليس نتيجة لـ «الفراغ» الذي ارتآه الدكتور

خليف، وخالفه فيه الدكتور جابر؛ لأن الربط بين الغرائز والميول الإنسانية وبين ضرورة الفراغ لها - أو البطالة - خطأ في تصور الحياة البشرية.. فالصلة بين الرجل والمرأة لا تشغله عن واجباته ولا تستلزم أن يكون الرجل عاطلاً.

(8 - 2)

وقد قام الدكتور إبراهيم عبدالرحمن باستقصاء هذه الآراء وتفصيل القول فيها؛ فأشار إلى محاولة ابن قتيبة وبراونة وعز الدين إسماعيل. لكنه تلبث طويلاً أمام مصطفى ناصف ومنهجه الإسطاطيقي الذي يهاجم فكرة «الأغراض» في القصيدة الجاهلية، ويدعو إلى «عزل» النص عن ظروف صاحبه وبيئته عزلاً تاماً، وتفسيره تفسيراً لغوياً إسطاطيقياً. وأمام حماسة الدكتور ناصف المفرطة توقف الدكتور إبراهيم ليخفف من غلوائها، ويُرجع كثيراً من «جديدها» إلى نظرات سابقة لنقاد العرب القدماء، وإلى مذاهب نقدية معاصرة سبقته في اعتناق ما يدعو إليه[16].

وليس من شك أن تلك الردة المبالغ فيها إلى النص كانت ردَّ فعل لاستغراق الاتجاهات النقدية الأخرى في الشاعر وبيئته دون عناية كافية، ولازمة «بالنص».

ومع أن «مقدمة القصيدة»« لم تكن خيطاً أساسياً في منهجه؛ إلا أنه أشار إليها إشارات طريفة تستحق التقدير، وتستوجب المتابعة؛ فهو يرى الأغراض «في مراحلها الأولى كانت موضوعات لمقطوعات شعرية يقولها الشاعر في هذه المناسبة أو تلك.. ثم مالبثت بتطور الحياة أن تجمعت في عمل شعري واحد له رسوم وتقاليد فنية وموضوعية، فرضت نفسها على الشعراء»[17].

كما يلح على دراسة الشعر الجاهلي بوصفه نصوصاً (وعلى

دارسيه أن يبحثوا عن «مقولة كل نص» أي «محور الارتكاز» الذي ينطلق منه ويدور حوله[18].

ومع ذلك تجدر الإشادة بالموقف الفريد للدكتور ناصف هذا «القطب» الذي لا ينقصه إلا أن يفيض على مريديه بما يساعدهم على تأويل نظراته الثاقبة التي أنعشت الحياة الأدبية.. حتى غدت مؤلفاته «لحناً أساسياً» لكثير من النغمات النقدية الطريفة! واهتداءً به، واقتباساً منها - صدر العديد من المؤلفات النقدية التي تابعت «تأويل» نظراته، والانطلاق منها، والغوص فيها[19].

- 3 -

ومن بين كل الدراسات السابقة تستحق دراسة د. يوسف خليف وقفة قد تطول؛ لأنها من أهم الدراسات التي تصدت لهذه القضية، وحفزت الباحثين إلى إعادة تناولها، وفتحت أمامهم نوافذ جديدة لتأملها. وذلك لأنها تمثل محاولة جادة يرفدها حس شعري مرهف، وتقويها نظرة نقدية ثاقبة، وتمثُّل ناضج للعصر، وتعاطف حميم معه ومع ذويه. ومن ثم تكون مناقشتها تأكيداً لتقدير ما وراءها من جهد خلاق. وما حوته من نظرات طريفة أفادت من جهود الرواد في مجال الدرس الأدبي، وأضافت إليها.

يرى الدكتور خليف أن البيئة الجاهلية جعلت «الحركة» هي القاعدة التي تقوم عليها حياة أهلها، وأقرَّت «الغزو» بوصفه وسيلة من وسائل الحياة فيها. فحلَّ «حمى» القبيلة محل «المدينة». هذا «الحمى» الذي عاشت القبيلة في ظله حياة فطرية بسيطة، أقلها عمل وأكثرها فراغ. قضت أحوال البيئة الصحراوية بملئه بواحد من ثلاثة: **الخروج للرحلة أو للصيد، الالتقاء بالرفاق، ثم السعي للقاء المرأة**، هذا

السعي الذي ساعد عليه كثرة فرص اللقاء التي كانت تتاح في المراعي حين يأتي الربيع ويدب الخصب في كل شيء. ومن هنا احتلت المرأة حيزاً ضخماً لدى شعراء العصر المصورين لوجدان مجتمعاتهم «ولها أفردوا مطالع قصائدهم، حتى أصبحت هذه المقدمات تقليداً مقدساً يستهل بها الشعراء قصائدهم، ويقدمونها بين أيدي موضوعاتها الأساسية».

ويزيد من الإقناع برأيه بتصور شاعري مرهف لتلك اللقاءات التي كانت تتم بين الفتيان والفتيات، والتي كانت بذوراً لعلاقات حب طوّح بها حلول الجدب، واضطرارُ القبيلة إلى أن تنتجع منزلاً آخر خصيباً، مخلّفة ذكريات ضاعت فوق الرمال، وأحلاماً عدا عليها الزمن، وأُنْساً قد استحال وحشة وإقفاراً! لذا تثور الذكريات في وجدان «العاشق» وتخطر أمام عينيه مواكب حبه القديم؛ فإذا هو يستوقف صحبه لحظات يستعيد فيها أيامه الخالية، ويبكي حباً ملك نفسه شطراً من حياته.

ويعلل لولع الجاهليين بهذه «المقدمة» بأنها أتاحت للشاعر تصوير مشاعره الذاتية قبل الانغماس في الجانب «الغيري» الناتج عن «عقد اجتماعي»، بينه وبين القبيلة، يقوم على «العصبية» ويؤدي إلى «عقد فني» يجعل منه لساناً لقبيلته، يخدم قضاياها السياسية والاجتماعية.

وإذن القصيدة لا تؤلف بينها وحدة شعورية واحدة. بل تنقسم إلى أقسام كثيرة، يمكن إدراجها تحت قسمين كبيرين: **غيري** خاص بهموم القبيلة، **وذاتي** يحقق فيه الشاعر وجوده في زحمة الالتزامات القبلية. سواء أكان ذلك من خلال تلك «**المقدمة الطللية**» أم من خلال «مقدمات» أخرى تتحدث عن الخمر، أو تتباهى **بالفروسية**، أو **تبكي الشباب**، أو **تتهيأ لاستقبال طيف الحبيبة الزائر**، أو غير ذلك من المتع

التي حل بها الجاهليون مشكلة الفراغ في حياتهم. هذه المشكلة التي ارتبطت أيضاً بالخروج إلى الصحراء «للرحلة» التي كانت هي الأخرى من وسائل حل تلك المشكلة الذاتية للشاعر، دون أن يخل بالتزاماته القبلية.

هكذا واجه الدكتور خليف القضية، واختار لها الحل الذي أرسى قواعده في المقال الأول من المقالات السابقة[20]. وهو يُعجل بذلك إلى طرح التساؤلات عن ماهية تلك الحدود بين الذاتي والغيري، وعن مدى إمكان خلو «الغيري» من امتزاج «الذاتي» به، وعن كنه هذا «الغيري» الذي يخلو من ذاتية الشاعر، ولم يتحول إلى «ذاتية مقنعة».. مهما يكن في شيء فقد أشاد الدكتور خليف بنائه وفصَّله في المقالين الآخرين[21]، فأشار إلى تنوع «المقدمة» داخل إطارها الشكلي، بحيث إنها وإن اتفقت في الصورة العامة فقد اختلفت في الجزئيات والتفاصيل وطرائق التصوير، لإبراز حسرة الشاعر إزاء الفراغ الداخلي في نفسه، والفراغ الخارجي في الأطلال. ثم يتلبث أمام امرئ القيس في «وقفته» في بداية المعلقة. ويلحظ التطور الذي أصابها على يد «المنقحين عبيد الشعر» من جنوح إلى التعبير بالصورة، وحرص على استكمال عناصرها، وخطوطها، وألوانها، واهتمام بالصياغة، وتوليد المعاني الدقيقة. ويتخذ من «معلقة زهير» مثالاً لهذا التطور حتى غدت «معزوفة رائعة متعددة الأنغام والألحان» فيها «التوزيع المسرحي الذي توزعت فيه الأحداث بين مشهدين: مشهد الأطلال الذي يظهر فيه البطل، ومشهد الرحلة الذي تظهر فيه البطلة»؛ كما أنها استبدلت ببكاء امرئ القيس الهدوء الحزين المنبئ عن الحزن الدفين.. حتى صارت تلك المقدمة مثالاً يصعب على كثير من الشعراء تجاوزه.. ولذلك قلده بعضهم كـ «لبيد» الذي بدت «وقفته» غريبة؛ فلم تكن وقفة المحب المحزون وإنما وقفة العاقل الحكيم الذي يشغله الواقع عما

خلفه وراءه؛ بل إن فتنته بالطبيعة وانفعاله بمظاهرها شغله عن الحبيبة وطللها.

وأخيراً يختم الدكتور خليف مقالاته بالإشارة إلى بعض المقدمات الأخرى (أيضاً المقدمات!) كالبدء بوصف الحبيبة، أو بالحديث عن الخمر، أو الفروسية التي تستحضر المرأة بصورة قوية لتكون شهيدة على أخلاق الفارس ومشيدة بها. أو التحسر على الشباب والحنين إليه والتشبث بذكرياته.

ومن الواضح أن قوام هذه النظرية هو ملء الفراغ الذي عانت منه البيئة الجاهلية، حيث عاشت «حياة فطرية بسيطة، أقلها عمل وأكثرها فراغ..» ويبدو أننا بحاجة إلى مزيد من الحذر عند الاعتماد على مثل هذه المقولات التي تحاول التفسير والتعليل لأمور موغلة في الغموض، وتحتاج - ولاتزال - إلى مزيد من الكشوف الأثرية والدراسات الجيولوجية والجغرافية والاجتماعية التي تضيء للباحثين سبلهم. وتجعل آراءهم أقرب إلى القبول والصواب. وساعتها يمكن أن نقول: إن «الفراغ» أو غيره من العوامل كان وراء ظاهرة فنية كادت تغطي الشعر الجاهلي. ولعله من الجائز طرح التساؤل عن كنه هذا الفراغ وأسبابه؟ وهل كان مزية يختص بها الشاعر أم أنه عَمَّ الجميع؟ وكيف تتيح مثل هذه البيئة القاسية الضنينة لأبنائها «حياة أقلها عمل وأكثرها فراغ؟!» وألا يمكن أن نزعم أن فراغها أشد عذاباً من عملها؟

لقد سبق أن احتشد الدكتور طه حسين لهذا «الفراغ» واعتمد عليه في تفسير وتعليل الغزل الحجازي في العصر الأموي.. وقد يكون لنظرته من الشواهد ما يدعمها من حياة الغَزِلين؛ لتوافر ما يدل على اكتفائهم ويسارهم، ثم انعزالهم عن أمور السِّياسة. ولكن الاعتماد عليها لتفسير تلك «البدايات» للقصائد الجاهلية فيه قدر من تصور الأمور على نحو ما نريد، واستعذاب لما يجذبنا إليه الخيال المرهف من

حلول يسيرة لقضية خطيرة؛ فالشاعر الجاهلي يختلف عن خلفه الحجازي والبيئة هي الأخرى تطورت تطوراً واضحاً بحيث نكون مغالين إذا طبقنا على تلك ما يصلح تطبيقه على هذه. بل وغافلين عن تجذّر إيمان المجتمع الجاهلي بالقوة وأن «الغزوَ أدرُّ للِّقاح وأحدُّ للسلاح»، وأن «الفراغ» مطلب عسير في ظل بيئة فقيرة الموارد، وحياة مصبوغة بالدم، يتسابق أفرادها إلى «الجهل» بل ويحرص كل منهم على أن «يجهلَ فوق جهل الجاهلينا!» موقنين بأن «من لا يَظلم الناسَ يُظلم!» وبأن «في الشرِّ نجاةٌ لا يُنجيك إحسانُ!» وبأن «الشهرة بالشر خيرٌ من ألا أُعْرف بخير ولا شر!» بل و«تُغير على أخينا.. إذا لم نجد إلا أخانا!».

تلك هي النظرية التي حوت نظرات طريفةً فتحت نوافذ عديدة للتأمل؛ صاغها الدكتور خليف بحسه المرهف، ودأبه الجاد. فتوفر عليها واحتشد لها. ومن هنا استحقت هذه الوقفة الطويلة في عرضها، ثم استوجبت – لأهميتها – مناقشتها والحوارَ معها.

«لقد كان النبع منه على ضرية معول، لكنه لم يضربها!..»؛ فعلى الرغم من وقفته الطويلة أمام معلقة زهير ظل – كما فعل في معلقة امرئ القيس – يتأمل «أجزاء» كل منهما تأملاً يوازن فيه بينهما في كل جزء. دون أن يتجاوز ذلك إلى نظم حبات القصيدة في عقد شعوري متجانس!

– 4 –

لا نريد أن نطيل أكثر من ذلك في استعراض ومناقشة الآراء التي تصدت لهذه الظاهرة، فكلها اجتهادات تثري وتخصب حقل الدراسات الأدبية، على الرغم مما في بعضها من قدر من التطرف، وما شاب بعضاً آخر منها من قصور[22].

والذي يمكن أن يقال الآن - بعد بيان ارتباط النسيب بواقع الجاهليين - إن هذا النسيب جاء على ضربين:

أولهما: اتباع لتقليد أدبي راسخ تمتد جذوره في تربة البيئة، دون أن يعبر عن تجربة فردية مر بها الشاعر وعانى منها. فهو وإن كان صاحبه قد مر بتجربة «الحب والفراق» المتكررة في العصر الجاهلي فقد كان ذلك دون معاناة ذاتية. ومن ثم فإنه لم يستطع تمثلها واستحضارها استحضاراً حاراً يمكن لمسه في القصيدة. وهنا نشعر كأن الشاعر «يقول كما يقول غيره»، ونراه متعجلاً القفز إلى الموضوع الذي نظم قصيدته من أجله! كما ترى نسيبه لا يُمتعنا ولا نهتز له، كما يحدث مع الأغراض الأخرى في ذات القصيدة.

لكننا يجب أن نقف ونتساءل - مع الدكتور النويهي[23] - هل مثل هذا الشاعر لا يعدو أن يكون مجرد مقلد متبع تقليداً شعرياً ثابتاً تم رسوخه: فهو يؤدي واجبه أداءً فاتراً، ويتخلص منه إلى ما يهمه حقاً من التجارب والموضوعات؟! ينبغي أن نأخذ أنفسنا بالحذر والتحفظ، وأن نتحرج كثيراً قبل اتهام شاعر جاهلي بعدم الأصالة، فربما كان عدم إدراكها راجعاً إلينا نحن؛ لعجزنا عن الانفعال بتجربته والاهتزاز لها نتيجة عوامل كثيرة.

وهذا الضرب من الغزل في مقدمة القصيدة الجاهلية - على فرض وجوده - لا يطعن في أنه تقليد عريق حظي برضا البيئة وإعجابها، وصار الخروج عليه نوعاً من الشذوذ على مواضعاتها. ثم ينبغي ألا تخضع المقدمات من هذا النوع للأحكام العامة المريحة، بل علينا أن نقف أمامها في كل قصيدة، ونتلمس الإيحاءات التي توحي بها، والرؤى التي يمكن أن تصدر عنها، من خلال التعمق في فهم النص بوصفه خلقاً فنياً موحداً. وسوف يمكن عن طريق هذه النظرة المستأنية الفاحصة أن نضع أيدينا على كثير من المشاعر الخفية والعواطف

المستترة.. التي قد تجعل الأغراض المتعددة في القصيدة ينتظمها خيط شعوري واحد.

أما **ثاني** هذين النوعين فهو النوع الصادق الذي يشعرنا أنه يعبر عن تجربة عاناها الشاعر، وتناولها من زوايا طريفة استطاع من خلالها أن يحتفظ بنبضه على امتداد القرون، فنشعر - بعد بذل الجهد الواجب على تلقّيها - بنوع من التواصل الإنساني بيننا وبينه، وأن ما عبر عنه يمكن أن يمر به ويعانيه فرد منا.

ونحن نربأ بمثل هذا النوع أن يكون الهدف منه هو مجرد التمهيد للأغراض الأخرى في القصيدة؛ لأن الشاعر فيه محب يتغنى بحبه الحاضر، أو محزون يرثي غرامه الداثر. إذن فماذا يمكن أن يكون هذا الغزل؟ الإجابة على هذا السؤال تقودنا إلى القضية التي تتفرع عن قضية المقدمة وهي **نوع الوحدة في القصيدة الجاهلية**.

أغلب الظن أن هذا الغزل إما أن يكون جزءاً من قصيدة غزلية طويلة لم يصلنا منها سواه. وهذا فرض مريح، لكنه بحاجة إلى كثير من الأدلة والوثائق التي تجعله ينهض على قدميه، ويصبح احتمالاً علمياً مقبولاً. وإما أن يكون - هو وما شابهه - قصيدة قصيرة مستقلة، وعملاً فنياً متفرداً، لا يرتبط بغيره من أغراض القصيدة الطويلة، حتى وإن حاول الشاعر هذا الربط، نجح فيه أو لم ينجح. بل أكثر من هذا يمكن أن ننظر هذه النظرة نفسها إلى «الأغراض» الأخرى في القصيدة. فنعد كل واحد منها «قصيدة قصيرة» أو «مقطوعة». وننتهي من ذلك إلى أن الشاعر قد نظم كل قصيدة من هذه القصائد «القصيرة» تنفيساً عن انفعال واحد متجانس، وتعبيراً عن تجربة صادقة عاناها.

وقد يدعم هذا الرأي تأمُّل معلقة امرئ القيس؛ إذ نجد أبياتاً تُرهص - بتصريعها أو اتساع الفجوة بينها وبين ما يسبقها - بأنها

ربما كانت بدايات لمقطوعات شعرية. ولننظر إليها في ضوء الترتيب الذي ساقه ابنُ الأنباري، والزّوْزَنيّ:

6* وإنْ شفَائي عَبْرةٌ مُهْراقَةٌ فهل عندَ رسمٍ من مُعوَّلِ

7 كدأبِك من أمِّ الحويرثِ قَبْلَهَا وجارتِها أمِّ الرَّبابِ بمأْسَلِ

8 إذا قامتَا تَضوَّعَ المسكُ منهما نسيم الصَّبا جاءت بريَّا القَرنْفُلِ

10* ألا رُبَّ يومٍ لكَ منهنّ صالحٍ ولاسيَّما يومٌ بدارةِ جُلْجُلِ

11 ويومَ عقرْتُ للعذارى مطيَّتي فياعجباً من كُورِها المُتَحمَّلِ

12 فظلَّ العذارى يَرْتَمِينَ بلحمِها وشَحْمٍ كهدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ

13 ويوم دخلتَ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزةٍ فقالت: لك الويلاتُ إنّكَ مُرْجِلي

17* إذا ما بكى من خلفها انصرفتْ له بِشقٍّ، وتحتي شقُّها لم يحوَّلِ

18 ويوماً على ظهر الكثيبِ تعذرتْ عليَّ وآلتْ حَلْفَةً لمْ تُحلَّلِ

19 أفاطم مهلاً بعضَ هذا التدلل وإن كنتِ قد أزمعتِ صرْمي فأجملي

22* وما ذرفتْ عيناكِ إلا لتضربي بسهمَيْكِ في أعشارِ قلبٍ مُقَتَّلِ

23 وبيضةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤُها تمتعتُ من لهوٍ بها غير مُعجَلِ

43* ألا ربَّ خَصْمٍ فيك ألْوى رددتُهُ نَصيحٍ على تَعْذَالِه غيرِ مُؤْتَلِ

44 وليلٍ كموجِ البحرِ أرخَى سدولَه عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليَبْتَلي

47* فيالكَ من ليلٍ كأن نجومَه بكلِ مُغارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بيذْبُلِ

53 وقد أغتدي والطيرُ في وُكُنَاتِها بمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوابدِ هَيْكَلِ

70* فباتَ عليه سرجُهُ ولجامُهُ وباتَ بعيني قائماً غيرَ مُرْسَلِ

71 أصاحِ تَرَى برقاً أُريكَ وميضَهُ كلمعِ اليدَيْنِ في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

* مهراق: مصبوب. المُعَوَّل: المبكي والمعتمد والمتكل عليه. الدأب: العادة. مأسَل: جبل؟؟. ضاع الطيب وتضوع: انتشرت رائحته. الريَّا: الرائحة الطيبة. السِّيّ: المثل والنظير. الكُور: الرحل بأداته، وجمعه أكوار وكيران. المتحمَّل: المحمول. هُدَّاب: ما استرسل من الأشفار من شعر، ومن أطراف الثوب، والمفرد: هُدبة وهُدابة. يرتمين: يرمي بعضهن بعضاً. الدمقس: الحرير الأبيض. الخدر: الهودج. لك الويلات: دعاء عليه، أو له! مُرْجلي: تجعلني ماشيةً. كثيب: رمل كثير. التعذر: الشدة والالتواء. آلى وتآلى: حلف. لم تحلَّل: لم تستثن. أزمعْت: وطنت نفسك. صرْمي: مقاطعتي. أعشار: لا واحد له، يوصف بها المفرد والجميع، تعني المقطَّع أو التقطيع، فأعشار قلب: قلب مقطع تالف. وبيْضة: رب امرأة كأنها بيضة في خدرها. لا يرام خباؤها: لا يُتعرض له. غير مُعجل: هادئ. ألوى: شديد الخصومة. التَّعذال: اللوم. الألو والائتلاء: التقصير. سدوله: جمع سُدْل، ستوره. ناءَ: مقلوب نأى، بعد. تمطّى: مدّ مطاه (ظهره). الكلكل: الصدر. مُغار الفتل: المحكم. يذبل: جبل. وكُنات: عشاش الطير. مُنجرد: الماضي في السير. الأوابد: الوحوش. الهيكل: الضخم. غير مُرسل: غير مطلق. حبيٌّ: سحاب متراكم. مكلَّل: أعلاه كالإكليل لأسفله.

* * * *

إن النظرة الفاحصة تميل إلى أن الأبيات: 7، 11، 13، 19، 23، 44، 53، 71 لا ترتبط بالأبيات التي تسبقها برباط وثيق. بل تكاد بدايات لمقطوعات شعرية مستقلة.

وقد أشار الدكتور محمد كامل حسين (مجلة المجلة: يناير 1970) إلى شيء من ذلك، لكنه لم يتوقف عند الظاهرة؛ لأن وحدة المعلقة لم تكن هدفاً لمقاله.

يبقى تساؤل مهم لابد من الإجابة عليه وهو من الذي قام بضم

هذه القصائد «القصيرة» وجعلها قصيدة واحدة «طويلة»؟ لا يعقل بالطبع أن يكون هذا من فعل الرواة! والأدنى إلى الصواب - إذا قبلنا هذا الاحتمال - أن يكون هذا الضم من صنع الشاعر نفسه. كيف؟ نتخيل مثلاً أنه قال أولاً أبياته الغزلية، ثم مضت عليه فترة طويلة أو قصيرة، انفعل بعدها بتجربة أخرى وأراد أن يخرجها إلى حيز الوجود، وهنا وجد أن إعجابه بالنغم الموسيقي - أو البحر العروضي - الذي جعله قالباً لتجربته السابقة لم يزل كما هو، وأن أذنه مازالت تستريح لقافية هذا القالب الموسيقي ورويِّه - لذلك لم يغير شيئاً في هذا الإطار وجعله يحتوي انفعاله الثاني.. ثم الثالث وهكذا. وفيما عدا هذا الارتباط الموسيقي فربما كان من المبالغة الاعتقاد بأن القصيدة الجاهلية كل متماسك ترتبط أجزاؤه بعضها ببعض برباط باطني.

وهذا الفرض إذا كان من نصيبه بعض الصواب سيجنبنا محاذير كثيرة يؤدي إليها شكل القصيدة الجاهلية بالصورة التي وصلتنا؛ إذ إنه من المستبعد أن يتخيل الناقد أن الشاعر يمكن أن يخضع لهذه الموجات الانفعالية المتضاربة، أو غير المتجانسة، فتنظم قصيدته هذا «الحشد» من الأغراض التي ينبع كل منها من انفعال يختلف قليلاً أو كثيراً عن الانفعالات الأخرى! كما أن هذا الفرض نفسه سيعفينا من التكلف وبذل الجهد ونقل المقاييس الغريبة عن بيئة هذا الأدب، «لنخلق» في هذه القصيدة «الطويلة» نوعاً من «الوحدة العضوية» التي تقتضي انسجاماً في العاطفة المسيطرة، وترتيب الشاعر لمشاعره ترتيباً يقوم على النمو المطرد، بحيث ينشأ أحدهما من سابقه نشوءاً عضوياً مقنعاً، ويقود إلى لاحقه بنفس الطريقة. وبحيث تتكامل أجزاء القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاهها المركزي لتترك في النهاية - لدى المتلقي - أثراً فنياً موحداً متكاملاً لا تناقض فيه ولا اضطراب. ولن يتحقق ذلك للشاعر إلا بوحدة الباعث على نظم قصيدته، ووحدة الغاية التي يتغياها منها[24].

وكذلك سوف يغنينا هذا الفرض ذاته عن تلك المحاولات الجادة الرائدة التي بذلها الدكتور طه حسين «ليخلق» في هذه القصائد «الوحدة العضوية» التي رأى أنها تتحق فيها على ما في فهمه لمعنى الوحدة من توسع، عندما أراد بها مجرد التتابع المنطقي بين الأبيات في المثل الذي ساقه من معلقة «لبيد»[25]. وقريب من ذلك الجهد المحمود الذي بذله الدكتور محمد النويهي ليثبت لهذه القصائد نوعاً من «الوحدة الحيوية»[26] مع أنه هو نفسه الذي قرر أن «الموقف الصائب إذن أن نستخرج من الشعر القديم نفسه مقاييسه ومفاهيمه التي نستخدمها في تفهمه وتذوقه وتقديره. ومعنى هذا في موضوعنا الراهن هو أن نقبل كل «قسم» من أقسام القصيدة القديمة كأنه وحدة مستقلة أو قصيدة منفردة، فنبذل جهدنا في تعرف جماله الخاص، واستكشاف دافعه المستقل، وهدفه القائم بذاته... مُنفقين أقصى مقدراتنا العاطفية والتخيلية في تعمقه وتذوقه والاستجابة له»[27]. لكنه - مع كل هذا - لم يقتصر على ذلك؛ بل ظل ينظر إلى تلك القصيدة على أنها عمل فني نتج عن انفعالات متجانسة؛ إذ يضيف: «وما يدرينا لعلنا لو فعلنا ذلك بكل قسم من أقسام القصيدة لاستطعنا أن نستكشف في ذلك الشعر القديم أو بعضه، لا نقول وحدة عضوية وفنية تشبه الوحدة الغربية، بل نقول بناءً شعرياً من نوع مختلف، ليس متهدماً كما يخيل إلينا إذا نظرنا إليه بالنظرة الغربية، بل له انسجامه الخاص الذي لا يمجه ذوقنا إذا أحسنا تفهمه والتعاطف معه!»[28].

- 5 -

ومن المثير للانتباه أن وحدة القصيدة الجاهلية لفتت نظر «جوته» صاحب «الديوان الشرقي للشاعر العربي»، والذي هام حباً بالشعر الجاهلي. وتلبث طويلاً أمام «تأبط شراً» في القصيدة المشهورة:

إنَّ بِالشِّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ   لَقَتِيلاً دَمُهُ مَا يُطَلُّ

هذا التلبث الذي استلهم من البداوة والصعلكة طاقات ثرية خصبة، تجلت في تحليله الرائع للقصيدة التي ترجمها إلى الألمانية في ثمان وعشرين مقطوعة، أفاض عليها من عبقريته الشعرية وإحاطته الدقيقة باللغتين إحاطة لم تتخلف إلا في ترجمته لـ «دمُهُ ما يُطَلُّ: يضيع هدراً». إلى دم لا ينسكب عليه طلّ: ندى!

ومن المدهش أنه لمح اختلال الترتيب في القصيدة، واقترح لها ترتيباً يعيد إليها تناسقها، وفيه تتقدم بعض المقطوعات أو تتأخر.

واعتماداً على هذه المحاولة سارع الدكتور عبدالغفار مكاوي - المجلة: مارس 1969 - إلى الجزم بتفكك القصيدة الجاهلية وخلوها من الوحدة، واعتمادها على وحدة البيت! لكن السؤال المهم والخطير الذي يتحتم طرحه، والذي سبق إليه يحيى حقي: كيف أمدت القصيدةُ الجاهلية «جوته» - وهي فُتات - بخيط استطاع بفضله أن يسلك فيه أبياتَها في ترتيب منطقي؟! أفتكونُ قصيدة «تأبط شراً» وصلتنا مختلة الترتيب؟ هل في القصائد الأخرى - إن أجدنا قراءتها - دلائلُ على جناية الرواة عليها؟ كيف نظفر - والقصائد مبعثرة أجزاؤها في مراجع عديدة - بالنص الأصلي لها؟ وأسئلة أخرى كثيرة تحدس بالوحدة، وتقول بها، حتى وإن تعذر الاستدلال عليها!

- 6 -

(1 - 6)

هكذا خضعت قضية «المقدمة» لتلك الآراء المتعددة التي استدعت أحياناً مناقشتها، أو الحوار معها، ومحاولة استكمالها. وليس من شك أن بعض هذه الآراء تضمن التماعات مضيئة لكنها لم

تستمر حتى تغمر الطريق بالنور؛ من ذلك إشارة الدكتور النويهي السابقة إلى إحساس الجاهليين الحاد بتقلب الزمن، وخوفهم المرعوب من الفناء. ومنها الالتفاتة البارعة أمام «ذات الشاعر» لدى الدكتور خليف. وأخيراً كان التحذير المستمر من التسرع في إصدار الأحكام، والدعوة إلى التريث أمام تلك التجارب، وقدرها حق قدرها، والبعد عن تفتيت القصيدة إلى قطع «متناثرة» - لدى الدكتور ناصف والدكتور إبراهيم عبدالرحمن.

ومع ذلك لاتزال القضية بحاجة إلى التحرير والمراجعة. وهناك بعض الجوانب التي يجدر التنبه إليها قبل الدرس والتحرير يتعلق بعضه بالعصر، والآخر بالشعر القديم ودراساته الحديثة.

فبالنسبة للعصر ينبغي أن ندقق في تقويمه ونتعاطف معه، ولا نتعالى عليه.. أو نسيء الظن بمدى التحضر الذي وصل إليه.. وذلك حينما نربطه بالتقدم المادي وحده، متناسين أن التلازم بينهما ليس ضرورياً.

وفيما يتصل بالشعر والشاعر، لا بأس من التذكير ببعض البدهيات؛ من مثل أن الشعر رسالة خاصة، ولغة فوق اللغة العادية حتى وإن تماثلت العناصر التي يتكونان منها. وأن مضمونه يذوب في شكله بدرجة يتعذر فيها الفصل بين شكل ومضمون. وأن الشعر الذي يمكن نثره من الأفضل أن يقال نثراً. ذلك أنه يصور الجانب العاطفي الذي يحرك وجدان البشر في كلمات موسقة ذات لغة خاصة أدبية موحية. وتلك مهمة جدّ خطيرة؛ فذلك التصوير هو الذي يُنطق الطبيعة فتأتيه بما بين عطفيها من ألوان الجمال. وهو الذي يحول المستحيل و«المبتذل» و«المكرور» وما تمجه الأذواق في النثر إلى «عمل فني» تقبله هذه الأذواق، بل وتعجب به وتلتذ وتتأثر؛ وما ذلك إلا لأن

الشاعر - دائماً - ذو نظرة بديعة ثاقبة ترى العادي غير عادي، بل جميلاً وسامياً.

إنه على حد قول الدكتور الربيعي: «لا يقدم الواقع مباشرة، لكنه يحتال على هذا الواقع بفن «الإيهام» المبني على الرمز والمجاز. فيضع «الصورة» مكان الحقيقة الحرفية. ويجمع في بؤرة واحدة الحقيقة المصورة التي تتسع لما هو كائن، بالإضافة إلى ما كان، وما يمكن أن يكون... وهو ينأى عن المباشرة التي تُوقعنا في أسر الواقع الحسي... فالمباشرة هي «أم» الضحالة والرمز «أبو» العمق.. هنا لا محدودية الخيال، وهناك حدود الحواس المعروفة. وهنا السُتُر التي تُلقي على الواقع بالغموض الفني ليكتسب هذا الواقع مزيداً من الوضوح، وهناك الواقع العاري الفج المجرد من التأويل»[29].

(2 - 6)

وإذا كانت تلك هي طبيعة الشعر، بل والعمل الأدبي عموماً فإننا يجب أن نقدر مبدعه حق قدره، وأن نحتفظ له بتفرده وسبقه، وأن نعترف له بحريته في الإبداع بالكيفية التي تبرز تجربته في الصورة الفنية التي ترضي طموحه. وأن يحتشد له الناقد برؤية عميقة للحياة وموقف الإنسان منها، وعلاقة الأدب بها، ووظيفته تجاهها «فمحكمة النقد كثيرة القضاة كثيرة القوانين لا يجلس فيها قاض واحد، ولا تدين بقانون واحد!»[30].

وليس من شك أن أعباء الناقد تتضاعف إذا تصدى للأدب القديم الذي تقوم بيننا وبينه حواجزُ عديدة عليه أن يتفهمها ويتخطاها؛ كي يتمكن من أن يلجَ عالمه، ويدرك علاقاته، ويبرز الأدوات التي استخدمها المبدع في تشكيل تجربته تشكيلاً فنياً من خلال رؤيته للحياة رؤية جمالية يتشابك فيها الذاتي مع الموضوعي. وشيء من ذلك

لن يتيسر للناقد إلا إذا غاص في أعماق العصر من كافة نواحيه، وأدرك الروابط العميقة التي تربط النص به، والتطور الذي لحق بألفاظ النص، والظلال التي كانت تثيرها لدى المبدع.

ذلك وغيره كثير من شروط الناقد - وكل قارئ بصير - ليقيم حواراً خصباً مع النص يلتقط من خلال أصدافه التي تغوص في الأعماق.. مستعيناً بثقافته العميقة المنفتحة على كل التيارات، مادامت تحقق هدفه من الوقوف على سر الإبداع في النص.. وذلك كله دون تعالٍ أو إدلال على القارئ بتلك الثقافة التي لا يهمه منها إلا أنها تدخله عالم النص المسحور، دون إغراقه في تفصيلات لن تفيده كثيراً بل قد تنأى به وبالناقد عن الهدف المرجو لهما. فهو كمن يتلذذ بأريج العطر وينتعش به، ولا يعنيه أن يفيض خبير العطور في بيان كيفية استقطارها والمراحل التي تمر بها! «فعيب أدبي أن يوهم الناقد قارئه بأنه وحده يحتفظ بأسرار القصيدة... إذا كان الناقد واحداً من المريدين، والنص هو «القطب» ورأى نفسه أقرب من هذا القطب أو أكثر محبة - له فعليه أن يفيض على إخوانه من بني البشر من نفحات هذا القرب... حتى يصبحوا وإياه على درجة واحدة من القرب والمحبة»[31].

- 7 -

(1 - 7)

أيجوز - بعد كل هذا - أن نحول القصيدة - تلك البنية الجمالية الرمزية للكون - إلى عدة عنوانات/ أغراض يسردها الشاعر وينشرها على هيئة أفكار مكرورة متداولة، غافلين - أو متغافلين - عن أنها بناء فني معقد تختفي علاقاته، وتتعدد تأويلاته بتعدد القارئ البصير

الذي يجيد الحوار معها. وأن الذاتي فيها يمتزج بالموضوعي امتزاجاً رهيفاً، يفتن الشاعر في كيفية تصويره تصويراً بديعاً، يزيد من وجوده وجوداً؟!

ولعل الإجابة بالنفي عن مثل هذه التساؤلات هي التي حدت ببعض الباحثين - كما سبقت الإشارة - أن يعيدوا النظر في القصيدة الجاهلية، باحثين عن خيط تنتظم به حباتها، رافضين التمزق الذي أصابها من «النظر» العاجل إليها و«النقد» المتسرع لها. جادين في استنطاق القصيدة لما «تضمره» من أصوات، جاهدين في فك رموزها التي حال الزمن بيننا وبين التقاط ما توحي به، وما تشير إليه لدى الشاعر وما يحيط به.

(2 - 7)

وتلك نظرة تحاول أن تعيد للقصيدة الجاهلية مكانتها التي تستحقها وتجدّ في البحث عن الخيوط التي تنتظم عقدها، والدلالات الخفية التي توحي بها صورها.

ولن نلجأ في إثبات ذلك إلى قصائد قصيرة من الشعر الجاهلي قد تحتم تجربتها وحدة الشعور فيها وتجانسه! بل سنعمد إلى «معلقة» من معلقاته، بل ربما من أشهرها وأجودها، وهي «معلقة زهير». وإذا لقي الاجتهاد إزاءها قبولاً، أمكن الانتقال به إلى غيرها.

وقد سبقت الإشارة إلى ضرورة التيقظ لرهافة البناء الرمزي للقصيدة، وسمو المنزلة التي نضع الشاعر فوقها. وإذن فعلى الدارس أن يكدّ ويُكابد في «فك» رموز القصيدة خلال «قراءتها» لينأى بها عن المشابهات والارتباطات الساذجة بالواقع ارتباط المسبب بالسبب، ويتذكر دائماً أنها غير «المثير» لها و«الواقع» المحيط بها. وحتى لو بدا أنها انطلقت من واحد منهما فهي تجاوزه وتعلوه لتحقق بناءها

الرمزي وتحقق مقولتها الفنية: «محور الارتكاز» أو «الصَّوْتيم» الذي ينطلق الشاعر منه، ويدور حوله في معاناة رمزية شاقة يهفو خلالها إلى إعادة تشكيل الكون تشكيلاً رمزياً جمالياً!

إن رمزية القصيدة مقولة قديمة ذائعة. لكنها لم تحظ بما هي به جديرة من الاهتمام. على حين حظيت مقولات أخرى - ربما لأنها أيسر - بحظ أوفر!

ففي لمحة من لمحات العبقرية يقرر الجاحظ أن الشاعر يصور «صيد الوحش» بطريقة رمزية؛ يختلف ما ترمز إليه بحسب المصير الذي تنتهي إليه كلاب الصيد: قاتلة أو مقتولة[32]. لكن تلك اللمحة لم تجد من ينميها وينضجها.. اللهم إلا تلك الوقفات السريعة لنفر من كبار الدارسين في العصر الحديث الذين ندر من بينهم من تلبَّث أمام «قصيدة» ليضيء جوانبها إضاءة ثرية ممتعة. أو توفر على «قراءة قصائد» مجتمعة لعصر من العصور الأدبية؛ ليعيد اكتشاف العصر من خلال النظرة الجديدة إلى أدبه[33].

- 8 -

(1 - 8)

إن القارئ لمعلقة زهير لا يمكن أن يدلف إليها من فراغ، فهي وصاحبها مما يُزهى به العصر وأدبه. كما أنه ارتبطت بوقائع تاريخية ذائعة جعلت شاعرها جديراً بالوصف الذي وصف به: «شاعر السلم» كما أنه في المجال الأدبي يتبوأ قمة «مدرسة التنقيح» المشهورة. نعم ذلك وغيره كثير يعرفه الناقد الذي لا يمكن أن يبدأ عمله من «درجة الصفر»، فهو يعلم أن هذه القصيدة قسمها الدارسون إلى «نتف» سموها «أغراضاً» وبعد تمزيقهم إياها وإماتتهم لها حاولوا «لمّ» القطع

المتناثرة ليعيدوا - دون جدوى - الحياةَ إليها! لقد صرنا «نقنع بأن نمزق الشعر تمزيق القدماء له، فهذا مدح، وهذا فخر أو هجاء، بدلاً من أن نجمع أشتات ذلك كله.. لنكوّن صدى لفكرة واحدة أو مجموعة متقاربة من الأفكار والمواقف. ولم نعد نشعر شعوراً قوياً بالحاجة الكبيرة إلى الغناء»[34].

إن الناقد البصير يسمو بزهير عن التصور الذي فهمه البعض من نص ابن قتيبة الذائع الذي يجعل الشاعر أقرب إلى «الحواة» الذين يلبون طلبات العابثين المحيطين بهم! فزهير فنان متحضر استوعب الكون وصاغه - أو أعاد صياغته - صياغة جمالية رمزية نظلمها ظلماً بيناً إن أخضعناها للتأملات القريبة اليسيرة، أو قسناها بدرجة التحضر لدى الجاهليين. متناسين أن الأبنية الثقافية مستقلة، وأن الشعر له حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج.. كالنبات يتغذى بأشياء، ولكن خصائصه لا يمكن أن تعزى إلى ظروف الأرض التي يعيش فيها[35].

الشعر لغة واللغة رمز عقلي للعواطف، وليست تعبيراً تلقائياً عنها. والأدب ليس ترجمة للعاطفة وإنما هو تأويل لها[36].

(2 - 8)

بعيد عن الظن - ويُزرى بزهير - أن يكون مدح «هرم بن سنان» و«الحارث بن عوف» هو الدافعَ لنظم المعلقة، أو أن يكون الثناء عليهما هو الانفعالَ المسيطر على التجربة. لأن مثل هذا الاقتناع سيؤدي بنا إلى تصور قريب من «رؤية» ابن قتيبة في سيطرة «المدح» على القصيدة القديمة «وتبعية أغراضها» الأخرى له، وتطوعها «لخدمته»!

لكن هذا كله لا ينبغي أن يدعونا إلى الإقلال من موقفهما

النبيل في وقف نزيف الدماء بين الأقرباء المتحاربين فقد تطوعا بحمل ديات القتلى بينهم حتى تضع الحرب أوزارها. وخلال إنجازهما تلك المهمة التاريخية الجليلة قتل «الحُصَيْنُ بن ضَمْضَم» واحداً من العبسيين ثأراً لأخ له قتله «ورْدُ بن حابس العبسي» فما كان من عبس إلا أن نكصت عن الصلح، وكادت الحرب تعود للاشتعال؛ لولا أن «الحارث بن عَوف» أضاف إلى مآثره مكرُمة خالدةً عندما تقدم لـ «عبس» بمائة من الإبل، وبابنه؛ وخيرها بين قبول الدية أو قتل ولده. فقبلت الدية وأنهت نزف الدماء!

إن النسيج الشعري للقصيدة يتألف من عدة خيوط متكاملة أسهمت في تشكيلها. لكن أبرز هذه الخيوط وأنصعها وأكثرها هو «حلم السلام» الذي بدأت بشائره تطل على هؤلاء الأقوام الذين عانوا المرارة واليتم والثكل خلال تلك المعارك الدامية التي صبغت أيامهم بالدم، وأحاطتها بالسواد، وأحالت حياتهم إلى كابوس مستمر من الضنى والمكابدة. ومن ثم فليس بعجيب أن تتبع كل الروافد من هذا «الحلم» وتصب فيه؛ فهو «محور الارتكاز» والنغم الرئيسي الذي تصدر عنه الأنغام الفرعية في القصيدة.

وأغلب الظن أن الدارس الذي توثقت صلته بالأدب الجاهلي، وزهير - يستطيع لمس ذلك من خلال «قراءة القصيدة» قراءة تتناسى ما أصابها على يد الممزقين لها، الباحثين عن «الأغراض» فيها، ويتذكر - ويعي دائماً - أن زهيراً هنا لا ينقل الواقع وإنما يقدمه إلينا تقديماً فنياً يعتصر هذا الواقع، ويكثفه، ويجاوزه، ويرمز له، ويسمو عليه.

وعلى ذلك فإن بداية المعلقة ليست «مقدمة» لها، منفصلة عنها، بل هي جزء أساسي منها يتكامل مع بقيتها في تكوينها، فنحن نلمس في تلك البداية «رمزاً» لصراع خفي بين السلام الذي لاحت

بشائره، وأسعد الجميع مقدمه ونوازع الشر والقتل التي لما تزلْ بقية منها عالقةً بالنفوس، والتي دعت بعض البطون إلى مناوأة «الأمان» القادم، والاعتصام في بعض الأماكن - كجبل القَنان - وافتعال ما يعكر الصفو الذي يوشك أن يعم شبه الجزيرة. وهذا الصراع، ما ظهر منه وما بطن، هو الذي امتصته عبقرية زهير وتمثلته في تصوير رامز:

أمِنْ أُمِّ أوْفَى دِمْنةٌ لم تكلَّمِ ... بحومانة الدَّراج فالمُتثلَّمِ
ودارٌ لها بالرَّقْمَتَيْنِ كأنَّها ... مراجيع وشمٍ في نواشرِ مِعْصَمِ
بها العينُ والآرامُ يمشينَ خِلْفَةً ... وأطلاؤها ينهضن من كل مجثمِ
وقفتُ بها من بَعْدِ عشرينَ حِجَّةً ... فلأياً عرفتُ الدار بعد توهُّمِ[37]
فلما عرفتُ الدارَ قلتُ لربعها ... ألا انْعَمْ صباحاً أيها الربع واسْلَمِ

فتلك أبيات ليست مقدمة للمدح، ولا لشيء آخر. إنها تصوير لهذا الصراع ممثلاً في قطبيه: المستشرف للغد الآمن، المستبشر به.. والآخر المنادي المناوئ له ممثلاً في فلول لهذا الغد والمتربصين بأشياعه. هؤلاء الذين يرمز إليهم زهير بالخراب والصمت الذي عمَّ ديار المتحاربين وران على تجمعات الأرامل واليتامى. أما الفريق المبتهج الآمل فكان على رأسه زهير الذي يمضي، باقتدار، في صياغة الواقع صياغة رمزية، تستعلي على الواقع وتستشرف الغد الآمن الذي يضمد جراح الأمس، ويستبدل بخوفه أمناً! ومن ثم يكون الانتصار للبقاء، والسكينة والسلام؛ فها هي ذي الدور الذي خربتها الحروب تتشبث بالبقاء، وتستبقي ما يدل عليه من علامات تتحدى الفناء، بتوالي عوامل الثبات مقابل دواعي الخراب: «مراجيع وشم»؛ فتعم البهجة أهلها العائدين إليها، المتمسكين بها. بل إن الحيوان يعز عليه أن يُحرم من الإسهام في هذا «العُرْس» فيشارك في الإحياء، من خلال تلك الحركات الوثابة

المتقافزة المبتهجة «يمشين خِلْفة» تكسوها حركات «الأطلاء» وداعة وبراءة. ويبدو أن موكب «الإحياء» الآمل المنتشي تحرك أولاً في وجدان زهير قبل أن يُفيض منه على الكون من حوله!

وعلى الرغم من شمول الخراب لكل ما يحيط به فقد استطاع زهير وقبيلُهُ أن ينتزعوا المبادرة، وأن يضيئوا وسطه منارات تهدي إلى الغد الذي يبشر به، بعد معاناته في التعرف عليه: «فلأياً عرفتُ الدارَ بعدَ تَوهُّم»؛ ليواصل ما انقطع من الأمان والإعمار، ويحيِّي المكان وقاطنيه بعد اجتماعهم تحت راية السلم والسكينة: «ألا انْعَمْ صباحاً أيُها الرَّبْع واسْلَم».

ويبدو أن إشاعة السلام في ربوع شبه الجزيرة صارت حلماً مقدساً لدى الصفوة الرائدة في المجتمع الجاهلي؛ فهاهم أولاء وظعائنهم يجدُّون في تثبيت دعائمه ونشر أعلامه في مواطنَ كثيرة ذاقت وعانت من مرارة الحرب:

تَبصَّرْ خَلِيلي هل ترَى من ظَعائنٍ ... تَحمَّلْن بالعلياءِ من فوق جُرثُمِ
جعَلْنَ القَنَانَ عن يَمينٍ، وحَزْنَهُ ... وكمْ بالقَنَانِ من مُحلٍّ ومُحرمِ
عَلَوْنَ بأنماطٍ عتاقٍ وكِلَّةٍ ... ورادٍ حواشيها، مُشاكهة الدمِ
وَوَرَكْنَ في السُّوبانِ يعْلُونَ متْنَهُ ... عليهنَّ دلُّ الناعِمِ المُتنعِّمِ
بكرْنَ بُكوراً واستحرْنَ بسُحْرَةٍ ... فهُنَّ لوادي الرَّسِّ كاليدِ للفَمِ
وفيهنَّ مَلهىً للصَّديق ومنظرٌ ... أنيقٌ لعَيْنِ النَّاظِرِ المُتوسِّمِ
كأنَّ فُتَاتَ العِهْنِ في كلِّ منزلٍ ... نزلْنَ به، حبُّ الفَنَا لم يُحطَّمِ
فلما وردْنَ الماءَ زُرْقاً جِمَامُهُ ... وضعْنَ عِصيَّ الحاضر المُتخيِّمِ
ظهرْنَ من السُّوبانِ ثم جزَعْنَهُ ... على كلِّ قَيْنِيٍّ قَشيب ومُفْأَمِ(*)

إن تصوير زهير لموكب «الظعائن» هنا - ليس نسيباً أتى به «ليُميلَ نحوه القلوب... ويسترعي به إصغاء الأسماع إليه» بعد أن «شكا وبكي، وخاطب الرَّبعَ، واستوقف الرفيق..» على حد قول ابن قتيبة. إنما جاء هذا التصوير الرمزي لقوافل النساء اللاتي ينشدن، هن وأهلهن، الأمن والسكينة والهدوء ودفء الحنان الأسري الذي افتقدنه طويلاً وسط الأشلاء المتناثرة والدماء المنزوفة!

ظعائن: نساء راحلات في الهوادج. العلياء: اسم موضع. جرثم: ماء لبني أسد أحلاف ذبيان. القَنَان: جبل لبني أسد. حَزْنَه: أرضه الصعبة. المُحلّ: الحليف، ضد المحرم، وقيل: المحل من ليس في حرمة تمنعه، من عهد وميثاق. والمحرم: من له عهد أو ذمة أو جوارٌ.. هو له حرمةٌ من أن يغار عليه.. أي أنه والظعائنَ حاذرْنَ المرور بالقنان وما حوله لتربص أعدائهم بهم فيه. وقد كان هؤلاء من الغاضبين على الصلح المولعين بسفك الدماء. الأنماط: ستائر على الهوادج. وراد: حمراء. مشاكهة: مماثلة. وركن: ثنين أرجلهن للراحة. السوبان: واد في ديار بني تميم. دلّ الناعم: أثر التنعم. بكرن: سافرن صباحاً. استحرن: رحلن سحراً ولا يخطئن ما يقصدنه، كما لا تخطئ اليد الفم. للصديق وروي للَطيف أي: المتأنق الحسن المنظر. الأنيق: المُعْجِب، فعيل بمعنى مُفْعِل، كاليم. التوسم: التفرس وتتبع محاسن الشيء. العهن: الصوف. الفنا: عنب الثعلب، وهو أحمر أيضاً! الزرق: شدة صفاء الماء. والجمام: الماء. وضع العصي: كناية عن الإقامة. المتخيم: الذي يقيم في الخيمة. ظهرن: خرجن. جزعْنه: قطعن الوادي. القين والقيني: الحداد وكل صانع، والفعل قانَ يَقين، ثم وُضع المصدر مكان اسم الفاعل. قشيب جديد. مُفْأم: واسع، ويروى: «على كل حريٍّ» نسبة إلى الحيرة. وقيل القيني: قتب طويل منسوب إلى بني القين بن جسر، وهو يوضع تحت الهودج ليريح الراكب، ويمتص حركة الإبل.

إن المستقبل الآمن بحاجة إلى فكر رشيد، ونظر سديد.. بحاجة إلى «بصيرة» تسمو على النظر الخاطف.. يهتدون بهديها، ويستضيئون بنورها، ويمهدون بها للبنان الخلقي الخالد الذي أرساه الإسلام: **﴿قُل هذه سبيلي أدعوُ إلى الله على بصيرة أنا ومن اتبعني..﴾** - يوسف: 108. **﴿قد جاءكم بصائر من ربكم، فمن أبصر فلنفسه..﴾** - الأنعام 104. **﴿هذا بصائر من ربكم وهدى ورحمة..﴾** - الأعراف: 23.

إن زهيراً هنا قد تفرغ لبناء «ظعنه» الشعري، وسواء انطلق في تصويره من الواقع أم لم ينطلق - فإنه تجاوز هذا الواقع وسما به إلى أفق سامٍ رأينا فيه «قافلة السلام» تتجاوز مواطن التمرد ودعاة الحرب الذين اتخذوا من «القَنَانِ» - موطن الأسديين أحلاف الذبيانيين - وكراً لمناوشة العلم ودعاته. وفيما عدا هذا الصوت الناعق من الماضي تهادى موكب الظعائن تحوطه أفئدة المحبين له، حالمين بمستقبل يظلله الأمن والسكينة التي لم تخدشها تلك الذكريات الدامية التي تطفو أحياناً على السطح.. كما قد يوحي به لون الستائر الحمراء: «كِلَّة وِرَاد» و«حب الفنا» المتناثر حول الخيام[38]. ويستمر زهير في تصوير موكب الظعائن تصويراً دقيقاً حياً، يسهم به في اكتمال «القصيدة» وإثراء مقولتها الفنية. فهاهن أولاء يَتَنَفَّسْنَ الصُّعَداء، ويسترخِينَ في جلستهن، ويستعلين بآدميتهن، ويستعدن نعمة كانوا فيها فاكهين - وبذلك غِبَّ وصولهم إلى وادي السوبان الذي أحيا في أعماقهن وواقعهن سعادة غامرة نعمنها به في السنين الخوالي!

ولكن.. أين يستقر موكب السلم، وبعد، في هذا البناء الشعري؟! لن يتحقق ذلك إلا وسط الماء.. وغير خاف ما يمثله الماء لابن الصحراء.. إن قيمته تفوق وزنه ذهباً؛ فهو الحياة! والماء هنا يتلألأ صفاء ويغمر الأرض ليعوض زمن القحط، والخراب الذي سببته

الحروب.. إن «الماء الشعري» هنا يذكّر بنظيره عند الحادرة؛ عندما صور به لحظة سعيدة مع محبوبته، فشبه ريقها بالماء ثم افتن في تصويره فهو طازج قريب العهد بالسماء، لم يأسَنْ ولم يتسنَّه! والسحابة أنزلته ليلاً ليضيف إلى العذوبة البرودة بل إنها لم تنزله وإنما «أدرتْه» بعد أن حركتها «الصَّبا» بما توحي به «أدرته» من حنان ومودة وما تثيره «الصبا» من وداعة ومرحمة... فتكامل صوت زخَّات المطر، مع شخَب الحليب في الإناء:

بِغَريض سدريةٍ أدرَّتْه الصَّبا   مِن ماءِ أسْجَرَ طيِّب المستنقَعِ

هذا كله من «الأغراض» التي قيل إنها تمهد لموضوع القصيدة. ولعله من المسلم به أننا أمام «قصيدة» ذات مقولة خاصة، تؤديها بطريقتها الرمزية. قد تتكون من أكثر من خيط لكن هذه الخيوط متجانسة ومتكاملة حتى يمكن أن نجدلها في «ضفيرة» واحدة هي «القصيدة». ولم يحتج كل هذا إلا إلى بعض الجهد الذي يجب أن نبذله بسخاء في سبيل اثارة كثير من جوانب الأدب الجاهلي الذي يستحق منا أن نقدره حق قدره.. نخلص له، ونحسن الظن به وبقائليه!

وغير خافٍ وثاقة الارتباط بين باقي القصيدة «ومقولتها الأم»؛ فتبشيع الحرب والإشادة بمن أسهما في إطفاء نارها ووقفة التأمل في نهايتها - كل ذلك روافد تغذي تلك المقولة وتثريها. وهذه الروافد بحاجة هي الأخرى إلى وقفة تضيء كثيراً من جوانبها، وتسهم في تذوق القصيدة، والاستمتاع بها.

- 9 -

إذا قيل إن حديث «الظعائن» تقليد شعري يرتبط بالجماعة أو القبيلة - فعلينا التسليم بأن هذه التقاليد الجماعية لا تلغي الإبداع

الفردي داخل إطارها، ولا تحول بين الشاعر وتصوير رؤى الجماعة وأحلامها، من خلال امتزاجه بها وصدوره عنها صدوراً فنياً يمتزج فيه الفردي بالجماعي امتزاجاً خلاقاً، يتعذر فيه أن نميز أحدهما من الآخر، أو نفصل الشعور عن اللاشعور. فتلك الرؤى «تتكون من الماضي ومن الحاضر بكل همومه ومسراته، ومن المستقبل بكل مخاوفه وأمانيه. والمرشح الأول للحديث عن هذه الأحلام هو الشعر.. والواقع والحلم يتداخلان فيه؛ فالواقع الذي عقَّمه الممدوحان من شرور الحرب يغذي الحلم... والناظر المتوسم ليس فرداً بل هو رمز لأولئك المصلحين ذوي العقول الراجحة التي تهديهم بصائرهم إلى مواطن الخير وسبل الفلاح»[39].

وليس من شك في أن إشادة «شاعر السلم» بمن حققاه؛ يرتبط أشد الارتباط بالآمال البهيجة الغامرة المستشرفة للأمن والسكينة في غد قريب تُرهص به بشائرُ عديدة: «نعم السيدان وُجدتما.. وأصحتما منها على خير موطن.. عظيمين في عُليا معد.. ومَن يستبحْ كنزاً من المجد يَعْظُم..».

ويزيد من وثوق ذلك الارتباط، هذا التبشيع للواقع الكريه المخضّب بالدماء المنزوفة والأشلاء المتناثرة وسط الثارات الملتهبة التي لا تخمد نارها.. في تلك الحرب الشيطانية الشريرة:

مَتَى تَبْعَثُوها تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً ... وَتَضْرَ إذَا ضَرَّيْتُموها فَتُضْرِمِ

فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِها ... وَتَلْقَحْ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ

فَتُنْتَجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ ... كَأَحْمَرِ عَادٍ، ثُمَّ تُرْضِعِ فَتَفْطِمِ[40]

ولا يقل عن ذلك في إثراء «المقولة الأم» للقصيدة: تقبيحُه لموقف «حُصيْن بن ضَمْضَم» وإزراؤهُ عليه؛ على امتداد عشرة أبيات كاملة:

لَعَمْرِي لَنِعْمَ الحَيُّ جَرَّ عَلَيْهِمُ   بِمَا لا يُوَاتِيهِمْ حُصَيْنُ بْنُ ضَمْضَمِ

هذا الذي «طوى كَشْحاً على مُستَكِنَّةٍ»:

وَقَالَ سَأَقْضِي حاجَتِي ثم أتَّقِي   عدوِّي بألفٍ منْ ورائِيَ مُلْجَمِ
فَشَدَّ وَلَمْ يُنْظِرْ بُيُوتاً كَثِيرَةً   لَدَى حيثُ ألقَتْ رَحْلَها «أُمُّ قَشْعَمِ»[41]

ثم يشير إلى تصدي «مجتمع السلم الوليد» له، وأخذه على يديه وتطهير الطريق الجديد من مثل تلك العقبات الرافضة للرؤية الحالمة المبتهجة؛ تشبُّثاً بحطام الماضي الذي يوشك على الرحيل.

وعقب تناوله الشعري لـ «تمرد ابن ضَمْضَم»؛ يبدأ في «استقطار» الموقف بأكمله استقطاراً شعرياً رائعاً يمتزج فيه الأسى على الدماء المنزوفة في «الأيام» التي طالت وأرهقت - بالثناء على «السيديْن» الجليلين اللذين أوقفا هذا النزف اللعين. كما يتجاوز «المثير» إلى الرؤية النافذة والتصوير الموحي في تلك المنظومة الرائعة من الأبيات في ختام المعلقة، والتي قد تبدو - أو تُتَّهم ظلماً - بالتفكك، أو التناقض بعضها مع بعض. وشيء من هذا لو صح لكان نتيجة الموقف المتناقض - بل الشديد التناقض - الذي تصوره المعلقة. ولعل ذلك كان الدافع إلى «الانتصاف» لها فنياً واجتماعياً بالإشارة إلى «إلحاح» زهير على التصوير الفني لتناقضات المجتمع الجاهلي من خلال «إفراطه» في استخدام الوسائل الفنية التي تجسد هذا التناقض، كالطباق والمقابلة، هذه الوسائل التي لم يشع استخدامها في العصر الجاهلي، بل تأخر ذلك إلى زمن العباسيين المتأخر؛ حيث أُولع شعراؤهم بالبديع[42]. وزهير هنا إنما يبكي دماء قومه المنزوفة في أيامهم، ويشيد بمن بشَّرا بالسلم وأوقفا هذا «النزف» اللعين؛ فلا مناص من أن ينعكس على شعره من ذلك الكثيرُ من هذا التناقض:

وَأَعْلَمُ عِلْمَ اليومِ والأمسِ قبلَهُ ... ولكنَّني عَنْ عِلْمِ ما في غَدٍ عَمِ
رَأَيتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ، مَنْ تُصِبْ ... تُمِتْهُ، وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ
وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ في أُمُورٍ كَثيرةٍ ... يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوطَأْ بِمَنْسِمِ
وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ ... يَفِرْهُ، وَمَنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ
وَمَن يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيَبْخَلْ بِفَضْلِهِ ... عَلَى قَوْمِهِ، يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَمِ
وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ المَنَايَا يَنَلْنَهُ ... وَإنْ يَرْقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ
وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ في غَيْرِ أَهْلِهِ ... يَكُنْ حَمْدُهُ ذَمّاً عَلَيْهِ وَيَنْدَمِ
وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاحِهِ ... يُهَدَّمْ، وَمَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ
ومن يَغْتَرِبْ يَحْسِبْ عَدُوّاً صَدِيقَهُ ... وَمَنْ لا يُكَرِّمْ نَفْسَهُ لا يُكَرَّمِ
وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ ... وَإنْ خَالَها تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ(43)

لقد أدرك «زهير» ببصيرته آثار العلل الاجتماعية في المجتمع الجاهلي، فاستشرف وضعاً أسمى لهذا المجتمع، من خلال موقف فردي متميز، وهو يتعذب بهذا التفرد والتميز؛ لأنه يرى ما لا يراه غيره، ويُؤرِّقه ما لا يؤرقهم من غموض المصير «عن علم ما في غدٍ عَمِ!» فجعله قريناً محزناً لواقعه، وما فيه!

ثم يأسى لعجزه عن الوصول إلى سر الفناء/ النهاية وكيفيتها؛ إنه لا يرى فيها إلا أنها «خبط عشواء..» لم يقرّ على تفسير لها، يوضّح إلغازها!

وكنا نتوقع أن يستمر زهير في تشييد بنائه الفكري المصوَّر المتفرد، في نظرته إلى طبيعة الحياة ومغزى الوجود، وغموض المصير. غير أنه توقف بعد أول بيتين برز فيهما التفرد - وهو أبرز سمات التعبير الأدبي - خلال ضمائر التكلم الموصولة بأفعال العلم اليقيني والرؤية المباشرة، مع براعة التجسيد بالصورة.

توقف زهير عن تحقيق ما توقعناه، لينطلق إلى «تلخيص فني عام» لفكر المجتمع الجاهلي والقيم التي تسوده؛ متجاوزاً نظرته الذاتية التي هشَّ لها القارئ، والتي كان يمكن أن يستشف منها دلالات أعمَّ وأشملَ، لا تتعارض معها، فضلاً عن أن تلغيها!

وربما دل على عمومية هذا «الفكر الشعري»؛ بدءُ الأبيات - عدا البيت الأخير - بصيغة العموم «مَن»!.. على أن هذه العمومية قد تُكسب المضمون نوعاً من الديمومة، على امتداد الأعصر واختلاف الأمكنة.

وحين يقوم زهير بهذا «التلخيص» للقيم الاجتماعية والفكرية التي تسود المجتمع الجاهلي، وتوجِّه سلوكه - يكاد يعزل هذه الحكم عن القصيدة التي أنشأها ابتهاجاً وتبشيراً بعودة السلام والأمن والسكينة إلى ربوع شبه الجزيرة العربية.

وربما قيل إن تلك الحكم فقدت شيئاً من تجانسها الشعوري، أي أن آخر القصيدة قد ناقض بقيتها. كما أن صورة زهير ربما أصابها شيء من الاهتزاز والاضطراب أمام القارئ؛ حيث انقلب الشيخ الجليل الوقور المسالم إلى داعٍ إلى قيم شاذة - أو غريبة - لا تتفق والصورة الرصينة التي استقرت في وجدان هذا القارئ الذي يفاجئه زهير بإطراء الجبن والمداراة والمصانعة إطراءً مغرياً، بل يكاد يكون ملزماً؛ وإلا «يضرّس بأنياب ويُوطأ بِمَنْسِمِ!».

وليت الأمر اقتصر على هذا الاتجاه الذي قد يمكن تبريره، أو التخفيف من وقعه على قارئ القصيدة؛ لأن الشاعر انتقل من النقيض إلى النقيض بسرعة لافتة:

ومنْ لم يذدْ عن حوضِهِ بسلاحِهِ   يُهدَّم، ومن لا يَظلم الناس يُظلم!

ومن؟ من «شاعر السلم» في العصر الجاهلي! دعوة صريحة إلى

العدوان والظلم ومناصرة الظالمين. تعيد إلى الذهن موقف «قُرَيْط بْن أُنَيْف» الذي أزرى بقومه، وسخر منهم؛ لأنهم يتسامَوْن فوق الظلم.

يَجزُونَ من ظلم أهل الظلم مغفرةً ... ومن إساءَةِ أهلِ السوءِ إحسانا

كأن ربَّك لم يخلُقْ لخشيَتِهِ ... سِوَاهُمُ من جميعِ الناسِ إنسانا!

على أنه قد يخفف من أثر ارتباط مثل هذه الصورة بزهير أن نفهم «ظلمه» فهماً يستشرف الأفق السامي للحديث الشريف: «انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً...».

حقيقة إن الإنصاف يقتضي أن نقرر أنه فيما عدا شبهة الانفصال الشعوري بين تلك الحكم وتجربة القصيدة، وذاك التناقض فيما بينها بعضها مع بعض؛ فإن ختام القصيدة كان تصويراً موفقاً لطائفة من الأفكار والقيم الجاهلية. كما كان تجسيداً لمجموعة من «الخبرات المتأملة»؛ لشيخ حكيم يستشرف بحدسه قيماً أعلى، ومجتمعاً أفضل، في غد ليس ببعيد!

وهذا كله يدعونا إلى التخفيف مما يؤخذ عليه، والذهاب إلى أن «حكمه» تصور قيماً سائدة في مجتمعه، ولا تعني بالضرورة تأييده لها. بل ربما لو أصخنا السمع له لأدركنا أنه يأسى لوجودنا، ويتمنى زوالها من هذا المجتمع الذي نبعت هذه القيم من ظروفه الخاصة، والذي اضطرَّ إلى بعضها اضطراراً جعل الحرب في هذا المجتمع «أدرُّ للقاح وأحدُّ للسلاح!» في صراع البقاء الذي يطحن فيه القوي الضعيف، وينتزع من فمه قطرة الماء التي تفوق وزنها ذهباً!(44).

وقد تجلت براعة زهير في المزاوجة بين الفكر والشعر مزاوجة أدت إلى «تأديب» الفكر، إن صح هذا التعبير، فهو يقيم مفارقة حادة تبرز أساه - وأسى البشر - للجهل المطبق بالمستقبل والمصير، جهل يماثل

العمى! على حين أنه يحيط بماضيه وحاضره إحاطة كاملة، يتمنى أن تمتد لتشمل المستقبل!

كما يصور عاقبة الغفلة والبلاهة والجهل بطبيعة الحياة والأحياء؛ في ذلك التجسيد الموحي بالشدة والعنف: «يضرّس بأنياب، ويُوطأ بمَنْسِم!» وليس أقلَّ من ذلك براعة تصويرُه للمحاولات العبثية في الهروب من مواجهة النهاية الحاسمة المؤكدة للحياة: الموت الذي لا مهرب منه للإنسان حتى «وإن يرْق أسبابَ السماء بسلّم!».

كذلك برع زهير في تصويره للقيم الجاهلية التي أحلّها المجتمع مكاناً علياً، ونعى على من حُرم منها أو من بعضها؛ لأنه سوف «يُستغن عنه ويُذمم».

وأخيراً وقف هذا الحكيم الجاهلي وقفات ثاقبةً سبر فيها أغوار النفس البشرية، وتأمل فشلها في إخفاء حقائقها الباطنية، ومحاولة التظاهر بغيرها؛ لأن كل امرئ راجع يوماً لشيمته.. والطبع أقوى من التطبع؛ فكل ما يبطنه من مشاعر يكابد نظرته لإخفائها، لابد وأن تظهر «وإن خالها تخفى على الناس تُعلم!».

وبعد.. فهل يظل ثمة مجال لطرح مثل هذا التساؤل المتشكك في وثاقة الصلة بين «الطلل» وبقية الخيوط الشعورية في القصيدة، وبين هذه الخيوط بعضها ببعض. أم أن هذه الخيوط تتشكل وتتضامّ وتتآلف في نسيج شعري متجانس يحمل رؤية طريفة ثاقبة.. حافزة ودافعة وهادية؛ إلى فهم الوجود ونقده وإثرائه والسمو به.. بل زيادته وجوداً؟!

الهوامش

1) للدكتور حسين عطوان ثلاثة كتب عنها: في العصر الجاهلي، والأموي، والعباسي الأول.

2) طبقات فحول الشعراء: ابن سلام الجمحي، تحقيق الشيخ محمود شاكر، مطبعة

المدني، القاهرة 1974م 55/1. وقد حذا حذوه ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق الشيخ أحمد شاكر، مطبعة عيسى الحلبي 1364هـ 76/1. ثم جاء ابن رشيق ورأى: أن «الجاهليين كانوا أصحاب خيام، يتنقلون من موضع إلى آخر. فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار». العمدة، تحقيق الشيخ محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، القاهرة 1963 226/1.

3) الديوان، تحقيق الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة 1658.

4) الوقوف على الأطلال بين شعراء الجاهلية والإسلام: د. مصطفى عبدالواحد، نادي مكة الأدبي، 1404هـ – 1983م ص 10.

5) العمدة 231/1.

6) تاريخ الأدب العربي ترجمة د. عبدالحليم النجار، دار المعارف، القاهرة 1959م، 59/1.

7) تحقيق الأستاذين أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة 1962 ص 74-75.

8) لا يقدح في رأي ابن قتيبة خروجُ كثير من القصائد المشهورة عن هذا الخط الذي رسمه؛ فجمهرة «عبيد بن الأبرص» التي أوردها القرشي في «الجمهرة» ص 379-389: «أقفرَ من أهله محلوبُ» لم تنتقل بعد الطلل إلى الغزل أو المدح. ولا نعدم أن نجد قصائد كثيرة تشترك معها في ذلك. كقصيدة عديّ بن زيد (ص 390-398)، وبشر بن أبي حازم (ص 399-406)، والمهلهل، وعروة بن الورد (ص 450-457). هذا عن السبع المجَمهرات، أما السبع المذهبات فقد خلت من «المقدمة» عدا قصيدة «قيس بن الخطيم: «أتعرفُ رسماً كاطِّراد المذاهبِ» (ص 507-516). وليس في ذلك ما يطعن في تصور ابن قتيبة لبناء القصيدة الجاهلية، الذي استنبطه من الغالب على البدايات، ولقصائد المدح بالذات. فضلاً عن التأثير الطاغي للمعلقات على تصوره. انظر: جمهرة أشعار العرب: القرشي، تحقيق الأستاذ علي محمد البجاوي، مطبعة نهضة مصر، القاهرة 1981م.

ويعد رأي ابن قتيبة أشهر ما قيل عن «المقدمة» أما ما عداه من النقاد فبعضهم أخذ بكلامه، وأغلبهم لم يشر إلى «مقدمة» للقصيدة، وإنما اهتم بـ «ابتداءات» القصائد فأشاروا إلى أشهرها وأجودها، و«نصحوا» بما ينبغي فيها بحيث «لا يكثر الغزل ويقل المديح» كما دعوا إلى أن يتجنب الشاعر: «ألا، وخليلي». العمدة، 123/2، 218/1، وأن يحترز فيها عما يُتطير منه. الصناعتين (أبو الفضل والبجاوي) دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1952 ص 431.

9) الوجودية في الجاهلية: مجلة المعرفة السورية، السنة الثانية، العدد الرابع، يونيه 1963. وقبلها نشرت مجلة «المجلة» تلخيصاً وافياً لهذه المحاضرة، مايو 1963، ص 135، وقد رأى براونة أن «المقدمة» غاية في حد ذاتها. ورفض تعليل ابن قتيبة، وأرجعَ

ما رآه فيه من ضعف إلى بعده عن البادية وطبيعتها. ثم استمر في استعراض فكرته «الوجودية» عن القصيدة؛ فذهب إلى أن التفكير في الوجود والمصير قد ملأ على الشاعر الجاهلي حياته، ولكن ذلك لم يؤد به إلى التشاؤم «بل أغراه بالإقبال على الحياة، واستئناف الرحلة بروح وثابة؛ وإلا فما معنى أن يأمر نفسه: «دع هذا؟» هل يعود إلى ما كان فيه من قبل؟ لا... فإنه بعد أن تلقى تهديد الفناء بجرأة - اكتسب نشاطاً جديداً وعزماً قوياً... إن العزم على الحياة والعمل ليس ممكناً إلا إذا أدرك الإنسان أن وجوده محدود ومتناه. وأن كل إمكانات العمل تقع في هذه الحدود. والإنسان ملزم بتحقيق هذه الإمكانات». وهكذا استطرد «براونة» في نجوى ذاتية تتخذ القضية خلالها مظاهر الفلسفة الوجودية التي ترى الفناء يتغلغل في كل شيء.. يتعقبه حتى يُبيده؛ ومن ثم فالإنسان لا يحيا، وإنما «يعيش موته!».

10) الشعر الجاهلي: د. محمد النويهي، الدار القومية، القاهرة د.ت 154/1.

11) مجلة الشعر، فبراير 1964، في كتابه «مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي» (دار المعارف 1970) تحامل الدكتور حسين عطوان - في شيء غير قليل من الحدة - على الدكتور عز الدين إسماعيل؛ فاتهمه بأنه «نسخ أفكار براونة نسخاً» ثم أعقب ذلك بقوله: «... زادها وضوحاً ببراهين جديدة من أقوال العلماء والفلاسفة المحدثين. ولم يلبث أن نسبها إلى نفسه!» وأخيراً سجل مناقشة الدكتور عز الدين لابن قتيبة بالتفصيل واتهمه بـ «النقل» من «براونة»! ص 219-223. ويبدو أن هذا التجاوز وقع من د. عطوان إبان اندفاع الشباب وحماسته. فضلاً عن تلقفه لمقالة «أبو سلمى»: «توارد خواطر أم نقل أفكار» المنشورة بمجلة المعرفة السورية، مايو 1964، وتسليمه بما فيها دون تمحيص؛ فعطوان نفسه يقرر: أن د. عز زاد أفكار «براونة» وضوحاً ببراهين جديدة».. وإذن فهو لم «ينسخ أفكار براونة نسخاً» فإذا أضفنا إلى ذلك أن الدكتور يأخذ في تفسيره منحى نفسياً مخالفاً لاتجاه «براونة» وقد كان في تلك الفترة ملء السمع والبصر في الحياة الأدبية والنقدية بعد صدور مؤلفاته الرائدة عن «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر» و«الشعر العربي» الذي كان خير مهاد ومنشّط لحركة الشعر الجديد في العقد السادس من القرن الماضي. هذا كله فضلاً عن انشغال د. عز بالاتجاهات النفسية في درس الأدب، والذي تمثل في كتابه المشهور «التفسير النفسي للأدب».

12) انظر تفصيلاً لذلك وردود أخرى أوردها الدكتور محمد أبو الأنوار في كتابه: الشعر الجاهلي - مادته الفكرية وطبيعته الفنية، مكتبة الشباب بالقاهرة 1976 ص 362-368.

13) وذلك في ثلاث مقالات في مجلة «المجلة»:

- مقدمة القصيدة الجاهلية، محاولة جديدة لتفسيرها، العدد 98، فبراير 1965، ص 16.

- مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية، العدد 100، أبريل 1865، ص 35.

- صور أخرى من المقدمات الجاهلية: اتجاهات ومثل، العدد 104، أغسطس 1965، ص 4.

وسوف نعود - بعد عرض الآراء - إلى مناقشة الاجتهادات الجادة الرائدة للدكتور خليف.

14) الشعر الجاهلي 149/1-153.

15) يبدو أنه قد درس على يديه وتأثر به، انظر: مقدمة القصيدة الجاهلية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة 1970، ص 227-229.

16) الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة 1984، ص 203-227.

17) السابق ص 203-204.

18) السابق ص 217.

19) لا يمكن لناقد أن يغفل تأثير مثل هذه المؤلفات: قراءة ثانية لشعرنا القديم، صوت الشاعر القديم، دراسة الأدب العربي، نظرية المعنى في النقد العربي، النقد العربي نحو نظرية ثانية.

20) مقدمة القصيدة الجاهلية محاولة جديدة لتفسيرها، مجلة «المجلة» العدد 98 فبراير 1965، ص 16.

21) مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية، دراسة موضوعية فنية، «المجلة» العدد 100، أبريل 1965، ص 35، صور أخرى من المقدمات الجاهلية، اتجاهات ومثل، «المجلة» العدد 104، أغسطس 1965، ص 4.

22) انظر مثلاً: استعراض هذه الظاهرة والإدلاء بالرأي حولها للدكتور محمد أبو الأنوار في كتابه: «الشعر الجاهلي» 347-370، ومقدمة القصيدة العربية للدكتور حسين عطوان (دار المعارف، القاهرة 1970) وبحث للأديب قُصي سالم علوان بمجلة الشعر (مايو 1964) وعن الغزل الجاهلي - ومنه ما بدئت به القصائد. انظر: الغزل في الشعر الجاهلي: د. أحمد الحوفي، الطبعة الثانية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 1961م.

23) الشعر الجاهلي: د. النويهي 158/1 وما بعدها.

24) انظر: الشعر الجاهلي للدكتور النويهي 436/2-438. وقد استبعد المؤلف إمكان تطبيق ذلك على القصائد الطويلة.

25) انظر حديث الأربعاء، الطبعة الثانية عشرة، دار المعارف، القاهرة 14/1، وما بعدها. كذلك تحدث الدكتور عطوان عن وحدة «الجو النفسي» في القصيدة الجاهلية حديثاً خاطفاً، استعاد فيه نصَّ «ابن طباطبا» المشهور: «أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً..» وأشار في عجلة إلى وجود ذلك الرابط النفسي. انظر: مقدمة القصيدة ص 232-235.

26) انظر كتابه السابق 450/2.

27) السابق: 444-445.

28) السابق نفسه.

29) في النقد الأدبي وما إليه: د. محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة 2001.

30) ساعات بين الكتب: العقاد، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص 472.

31) في النقد الأدبي وما إليه، ص 17، 18.

32) الحيوان: تحقيق الأستاذ عبدالسلام هارون، مطبعة الحلبي، القاهرة 20/2.

33) يستثنى من ذلك قلة من النقاد، مثل الدكتور محمود الربيعي الذي نذر نفسه، وأفنى عمره في «قراءات» ثرية وعميقة، تمثل قوام منهجه النقدي الناضج الدقيق، المقدم للقارئ في تواضع جليل يستوجب التقدير، حتى ممن قد يختلف معه. أما الدكتور القط فقط ذهب إلى شيء من ذلك. (في الشعر الإسلامي والأموي، مكتبة النهضة العربية، بيروت 1979، ص 97، 100، 103، 107) حيث أشار إلى أن الرمز يمكن أن يُستشف منه دلالاتٌ حضارية أعم وأشمل من دلالته الخاصة. لكن القضية لم تكن همَّه الأول في الكتاب. كذلك توقف د. البهبيتي عند قصص الحيوان في الشعر الجاهلي، ورأى «أن الشاعر يتخذ من هذه القصص مرآة يعكس عليها أمراً آخر غير موضوع القصة الأصلي». انظر: تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1980، ص 98 وما بعدها.

34) دراسة الأدب العربي: د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، الطبعة الثالثة، بيروت 1983م، ص 82-83.

35) دراسة الأدب العربي، ص 188.

36) السابق ص 320.

37) الدِّمنة: ما اسود من آثار الديار بعد تهدمها وخرابها، وهبوب الرياح بترابها ورمالها عليها. حومانة الدرَّاج والمتثلَّم: مواضع خربتها الحروب. أم أوفى: رمز لمن كانوا يعمرون هذه الديار قبل خرابها. ولذلك فالديار خرساء. «لم تكلم»: حذفت تاء المضارع وكسر آخره. الرَّقمتان: قريتان إحداهما قرب المدينة المنورة والأخرى تجاور البصرة. وفي هذا ما يوحي بشيوع الخراب في أنحاء شبه الجزيرة. وهو يريد «داران لها» وليست داراً واحدة. الوشم المرجَّع: الذي يجدده الحجَّام حتى يظل واضحاً. نواشر معصم: عروقه، مفردها ناشرة. العين: بقر واسع العين. الآرام: ظباء خالصة البياض. خلفة: يخلف بعضُها بعضاً. أطلاء: جمع طلى = طلاً، ولد الظبية والبقرة الوحشية. الجُثُوم للناس والوحوش بمنزلة البروك للبعير. المجثم: اسم مكان. الحجة: بالكسر: السنة. اللأي: المشقة. الأثافي: حجارة توضع أواني الطبخ عليها واحدتها: أُثْفِيَّة. سفع: سود. معرَّس: مكان نصب الأواني. المرجل: إناء الطبخ. النُّؤْي: مجر يصرف من خلاله ماء المطر من حول الخيمة وجمعها آناء ونؤى. الجذم: الأصل أو البئر.

38) شعرنا القديم والنقد الجديد: د. وهب أحمد رومية، عالم المعرفة (207)، شوال 1416هـ - مارس 1996م، ص 156، 157.

39) شعرنا القديم والنقد الجديد: 154-158.

40) ذميمة: مذمومة، ضرمت النار (من باب فرح) وتضرَّمت، واضطرمت: التهبت، وضرَّمَهَا: ألهبها وزادها اشتعالاً. والضَّرَم: الحطب سريع الاشتعال، ثفال الرحى: خرقة تبسط تحتها ليقع عليها الطحين. والباء في «بثفالها» بمعنى «مع»، اللقْح واللقاح: حملُ الولد، يقال لقحت الناقة. والإلقاح: جعلُها كذلك. الكشاف: أن تلقح النعجة مرتين في العام، وتنتج الناقة مرة في السنة. وهذا أردأ النتاج، وأحمدُه أن يُحمل على الغنم مرة في العام، وعلى الإبل مرة كل عامين، ويقال: نُتجت الناقة تُنتَج نَتَاجاً، ونتجها أهلها. ولا يكون الفعل لها إلا في نحو «أنتجت الناقة»: نُتجتْ، فوضعت ولدها وليس أحدٌ يحضرها. الإتآم: ولادة اثنين في بطن واحد. الشؤم: ضد اليمن، والمراد ضخامة الشرور وفظاعة الآثار التي تخلفها الحروب في النفس والولد والمال.

41) الكشح: منقطع الأضلاع (الخاصرة)، جمعه: كشوح. الكاشح: المُضمر العداوة في كشحه. الاستكنان: الاستتار.. «أو أكْنَنْتُم في أنفسكم» - البقرة: 235. ويقال: كنَنْت الشيءَ: صنته، «كأنّهن بَيْض مكْنُون» - الصافات: 49. لا هو أبداها: لم يبدها، فلا مع الفعل الماضي بمنزلة لم مع الفعل المستقبل كقوله تعالى: ﴿فلا صدَّق ولا صلَّى﴾ - القيامة: 31. لم يصدّق ولم يصلّ. مُلجِم (بكسر الجيم): فارس، وبفتحها: فرس ملجم. وحاجته: قتلُ «ورد بن حابس» الذي قتل أخاه. شدَّ ولم ينظر... إلخ: حمل بقوة على عدوه وحده ولم يُفزع غيره. أم قشعم: كنية الحرب. حيث: مضاف إليه وضُمّت لأن أصلها حوث فعدلت عن الواو إلى الياء، وجُعلت ضمة الثاء خلفاً عن الواو. وقيل ضُمت لتضمّنها معنى المحلّين، فإذا قلت: خالد حيث زيد أي في مكان زيد فلما قامتْ مقام محلين **أُ**عطيت أثقلَ الحركات وهي الضمة..

42) أدبنا القديم والنقد الجديد: ص 160.

43) خَبْطَ عشواء: ضرب ناقة لا تبصر ليلاً. ضرسَّ الشيءَ (كضرب): عضه بأضراسه والتضعيف للمبالغة. المنسم: طرف خف البعير. يَفْرِه: يصنُه. الخليقة: الخلق.

44) الفكر الشعري لدى الأعلام في العباسي: د. محمد عبدالعزيز الموافي، مجلة جذور، ج (3) مج (2)، ذو القعدة 1420هـ - مارس 2000م، ص 175-197.



التراث الشعري ودوره في مراحل تطور الشعر العربي



محمد أبو الأنوار

بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه، ومن دعا بدعوته بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

فموضوع هذا البحث هو: «**التراث الشعري ودوره في مراحل تطور الشعر العربي**».

ومادة البحث أكبر من الصفحات التي يعرض فيها الآن، بل إنها بين يدي تتسع لنشر كتاب عنه. وهذا العنوان يمكن أن يؤدى بصيغ متعددة، ولكن لا تضر الأسماء متى وضحت المسميات.

ومعلوم ابتداءً أن العصور الأدبية ليست مستقلة كالبحيرات المقفلة - كما يقول الناقد الإنجليزي «أرنولد بنيت»[1] - بل هي متداخلة، فالعصر السابق تتسرب مياهه إلى العصور اللاحقة، وتراث العصر أو العصور السابقة يتأثر هو الآخر بالعصور اللاحقة في الفهم والتحليل والتفسير، بل في تطوير تقاليده أو تحويرها أو تجاوزها. فالمسألة على الجملة منظومة جدلية وقوامها تبادل التأثير والتأثر بين العصور الأدبية لاسيما في تاريخ الشعر العربي.

وفي البداية نحتاج إلى تحديد سريع وواضح لمعنى التراث الأدبي من جهة تداخل العصور وتتابعها.

وبعيداً عن الدخول في التنظير والتحليل لأمر ملموس لدى

دارس الأدب يمكن القول بوضوح: إن كل عصر أدبي هو تراث للعصور بعده، وأحيانًا يتم ذلك داخل العصر الواحد، فأوائل العصر العباسي أضحت تراثًا لأواخره، والعصر الحديث، بما أثمر من اتجاهات أدبية، يمثل النتاج الشعري فيه مستويات وقيمًا فنية ينظر إليها الشاعر المعاصر اليوم، الذي يعيش مفتتح أيامه على أنها تراث، بل كثير من هؤلاء المحدثين المعاصرين اليوم يرفضون التراث قديمًا وحديثًا، وسوف تأتي لنا وقفة معهم.

والآن نواجه التشخيص والتحليل لعناصر موضوعنا:

العصر الجاهلي:

في أدبنا العربي فرض الشعر الجاهلي نفسه، وأصبح ميراثًا أدبياً بارزَ المعالم، بل أقول: إنه أضحى ميراثًا أدبياً مقصوداً لذاته، بل هو أثقل عناصر التراث الأدبي ميزانًا، بما له من شموخ الأثر وقوة الريادة؛ ولأنه الديوان الذي يرجع إليه الدارسون للغة القرآن الكريم.

والشعر الجاهلي كفنٍّ توليٍّ رفيع يخضع لما يمكن أن أسمِّيه **بالموهبة، ودوافع التجديد، والتطور.**

وفي تفسير ذلك نشير بعناية إلى أن الأجيال الفنية داخل العصر الواحد والبيئة الواحدة ينشأ اللاحق فيها فيأخذ عن السابق، ولكنه في حبه لفنه وإدراكه له، يبحث عن روافدَ في ذاته تمدُّ فنه وتُمَيِّزُه، ومن هذه الجرثومة الشخصية يتجه إلى الابتكار والإضافة؛ ومن ثم تتكون الاتجاهات واللمسات والفروق التي تميز شاعراً عن آخر، وعصراً عن غيره بل ومرحلة عن سواها. وبسبب هذا العامل الجوهري اهتدى الدارسون إلى تقسيم الفن الجاهلي إلى مراحل فنية[2].

المرحلة الأولى: الطبع والتلقائية، ويمثلها: أبو دُؤاد الإيادي،

وعَبيد بن الأبرص، وامرؤ القيس وهو الأستاذ والرئيس.. وغيرهم بالطبع.

المرحلة الثانية: الاحتراف الذي تمثله مدرسة زهير بن أبي سلمى، ويدخل في إطار هذه المرحلة قسيم آخر من الشعراء، يمكن تسميتهم «بشعراء الاحتراف والحرفة»، ويمثل هذه القمة ثلاثة هم: النابغة، والحطيئة، والأعشى.

المرحلة الثالثة: مرحلة الاستقرار والانطلاق، بمعنى استقرار التقاليد الفنية ثم الاتجاه إلى تجاوزها. وأبرز أعلام هذه المرحلة «لبيد بن ربيعة». وكان شعره يمثل الخلاصة التامة لما وصلت إليه التقاليد الفنية في الشعر الجاهلي، كما أنه قاد مرحلة الانطلاق في الشعر الإسلامي[3].

وإذن فعصرنا الشعري الأول - وهو العصر الفني حقيقة[4] - كان عصرَ تأصيل وتطور محسوب الخطى، وكان عصر ابتكار وتعميق لمجموعة القيم الفنية التي وجّهت الأصول العامة لتقاليد الشعر العربي.

العصر الإسلامي:

اختلف الباحثون والدارسون أمام هذا العصر في القول بالتجديد والتطور أو التأسي والاتباع للعصر الجاهلي.

وخلاصة الرأي - عندي - أن هذه المقولات لدى مؤرخي الأدب لا تبدو لي متعارضة، ولكنها متكاملة؛ نظراً لاختلاف الجهة في إصدار الحكم عند أصحابها.

فقد ظلت القصيدة العربية الجاهلية بتقاليدها الفنية وطرائق إبداعها، وعناصر بنائها سائدةً ورائجةً باعتبارها المثل الفني الأعلى.

وإلى هذا المنطلق العام لوضوح معنى الشعر وطريقة بنائه نرد رؤية مؤرخي الأدب الذين قالوا بالجمود وعدم التطور في الشعر الإسلامي.

ومن جهة أخرى كانت مفردات الحياة ومعانيها، ومشكلاتها، وقضاياها المعاشة قد طرأ عليها تغيير كبير نتيجة واقع جديد للحياة. وإلى هذا الأصل نرد رؤية من قال بالتجديد في الشعر الإسلامي.

فإذا اقتربنا من نقطة الارتكاز في هذه القضية فإننا نجد أن جوهر البناء الفني للقصيدة في العصر الإسلامي كان مستمداً من استقرار قيم القصيدة في العصر الجاهلي، وإن اختلفت المعاني وتغيرت الاهتمامات وجدَّ في الحياة ما لم يكن فيها.

خذ على سبيل المثال قصيدة «كعب بن زهير» في اعتذاره ومدحه للنبي صلى الله عليه وسلم: «بانت سعاد فقلبي اليوم متبول». أو قصيدة «أبي ذؤيب الهذلي» في رثاء أبنائه: «أمِنَ المنونِ وريبها تتوجع» وغيرهما كثير.

فإنك بالدرس الأدبي لا تجد جديداً في الأصول الفنية للشعر الجاهلي، بل توشك حين يتقدم بك الوصف في قصيدة «أبي ذؤيب» أن تقول: هذا شعر جاهلي.

وإذا تجاوزنا هذه النماذج الكبرى إلى غيرها مما مثل به أستاذنا العلامة الدكتور شوقي ضيف للتدليل على وفرة النماذج للشعر الإسلامي، فإن الكثرة من هذا الشعر كانت لشعراء غير مشهورين، وجنحت كثرة من أقوالهم إلى نظام المقطّعات، ولعل هذا ما صرف رواة الكوفة والبصرة عنه لأنه لا يمثل المستوى الفني العالي للتراث الشعري الذي يهتم به رواة اللغة وسدنة الأدب.

وفي هذا السياق من البحث عن تقييم فني وتأصيل تاريخي لدى مؤرخ الأدب فإن جِدَّةَ المعاني والأحداث لا خلاف عليها وقد تنبه ناقد

كبير هو الأستاذ العقاد[5]، وأبناء جيله معه، وهم يحاربون فكرة التقليد في الإبداع الأدبي - إلى القول: بأن المقولات الحياتية ومفرداتها المتغيرة هي مادة الشعر في كل عصر، ومن ثم فالذي يصف السيارة أو الطائرة اليوم باعتبارها وسيلة الرحلة مثْلُه تمامًا الذي يصف الناقة. لا فرق بينهما؛ لأن العبرة في الاختلاف والتمايز: بفلسفة الفهم، وخطة التناول وطريقة البناء، والتصرف في الإبداع. أما إذا كان الإطار هو الإطار، وطريقة البناء هي هي، فأي تحول أو تطور فني في هذا ؟!

العصر الأموي:

إذا انتقلنا إلى عصر بني أمية، فإننا نستطيع أن نستجمع صورة العصر الفنية في نقاط محددة وخطوط واضحة: حيث ينقسم العصر في جملته إلى خطين كبيرين: أحدهما تراثي المتنوع، والآخر **جديد في طبيعته الفنية**، وهذا الخط الثاني ينقسم بدوره إلى قسمين يختلف حظهما في درجة التجديد ونوعه، وهما: **الغزل الحسي، والغزل العذري**.

لقد أريد لمكّة المكرمة والمدينة المنورة في العصر الأموي أن يهدأ فيهما - إلى حد بعيد - الدور السياسي، ولم تخل أي من المدينتين العزيزتين من العلماء والأتقياء، وأهل البصر بالقرآن والسنة. ولكن السواد الأعظم في المجتمع توفرت له فيهما عوامل شتى من الترف والطمأنينة.

وفي هذه الظروف ظهر لدينا شعراءُ غَزلون غزلاً حسيًّا **كعمر بن أبي ربيعة**، وقد أخذ هذا النوع من الغزل سمات وخصائص من الغزل الجاهلي من جهة المعنى في اتجاهه الحسي، ومن جهة البناء في وصف الآثار والبكاء عندها، وفي وصف المحبوبة، وفي القصص التي تُحكى والمغامرات التي تُصور في سبيل الوصول إليها.

ولكن ذلك كلّه قُدِّم في ثوب جديد من الصياغة الفنية: في بناء الجملة واختيار الكلمة وصناعة الصورة، ووصف المواقف والمشاعر، وهي في جملتها جدَّة نسبية[6]. يقول عمر بنُ أبي ربيعة[7]:

سائلا الرَّبع بالبُلَيِّ وقولا	هِجْتَ شوقا ليَ الغداةَ طويلا
أين حَيٌّ حَلُوك إذ أنت محفو	فٌ، بهم آهِلٌ أراك جميلا
قال: ساروا فأمْعَنُوا واستقلوا	وبرَغْمي لو استطعتُ سبيلا
سئِمونا وما سئمنا مُقامًا	وأحبُّوا دماثةً وسُهُولا

وقد علق جرير على هذا المطلع بقوله: «إنَّ هذا الذي كنا ندور عليه فأخطأناه، وأصابه هذا القرشي»[8].

ويروي صاحب الأغاني أن الفرزدق سمع شيئا من نسيب عمر **فقال**: «هذا الذي كانت الشعراء تطلبه فأخطأته وبكت الديار»[9].

وهكذا يشخص كل من جرير والفرزدق طبيعة التجديد بأنه في المعنى وليس في البناء؛ لأن الشاعر عندهما تنبه إلى **محاورة الربع والكشف** عن لوعته بتخلي الأحباب عنه، والشاعر يترجم **عن نفسه على لسان الربع على النهج الرومانسي في خلع الحالة النفسية والشعورية على مظاهر الطبيعة وعناصرها**.

وكان حماد الراوية هو الآخر يشهد لعمرَ بن أبي ربيعة[10].

ويعنينا في هذا السياق الوقوف على الطبيعة الفنية لشعر عمرَ عند القدماء، يقول عنه ابن أبي عَتيق: «لشعر عمرَ بن أبي ربيعة نَوْطَةٌ في القلب، وعلوقٌ بالنفس... وكان أحسنَ صحبةً للربع... وأجملَ مخاطبةً»[11] حيث يقول سائلاً الربع: (النص السابق).

ومن أقوى النصوص النقدية حول شعره ما يروى عن مصعب بن عبد الله الزبيري حيث يقول في نص طويل منه[12]:

«راق عمرُ بنُ أبي ربيعة الناسَ وفاقَ نظراءَه، وبَرعَهم بسهولة الشعر وشدَّة الأسْر، وحسنِ الوصف، ودقة المعنى، وصوابِ المصْدر، والقصد للحاجة، واستنطاقِ الربْع، وإنصافِ القلب، وحسنِ العزاء، ومخاطبةِ النساء، وعفَّة المقال، وقلّة الانتقال... وطلاوةِ الاعتذار... وكان بعدَ هذا كله فصيحًا».

ومع ذلك كلّه فإن الشعر الخاص بالغزل الحسِّي أو اللاهي كان يتأسَّى بناءَ القصيدة التراثية في تقاليدها وكان يتتلمذُ على أستاذ هذا الفن وزعيمه امرئ القيس. ولكن الجدَّةَ واضحة في أسلوب التناول وطرائق الصياغة الفنية حيث لأنَ اللفظُ وسَهُلَ، وأشرقَ البناءُ وقَرُبَ، واستُحْدِثتْ المعاني والصور. لكن ذلك لا ينفي عنه أنه يتأسى ويهتدي بالأصولَ العامة والملامح الخاصة للفن الشعري الموروث.

ونشهد لهذا الشعر أنه برغم اهتدائه وانتمائه الأصيل للتراث الشعري قَبله فإنه يتمتع بالصدق النفسي والشعوري الذي يصبح الشاعر معه أصيلاً في موهبته وفيما يبتدع من فن. وفرق مهم بين التقليد والابتداع الذي مقياسه التعبير الجميل عن الشعور الصادق.

*** فإذا انتقلنا إلى الفرع الثاني من شعر الغزل وهو الغزل العذري: فإن شعراءه تجاوزوا في جدّتهم ورقّتهم، وابتداع معانيهم وبناء صورهم ما هو جدير بالإعجاب به والدهشة له في تطور الشعر العربي آنذاك.**

ولا يغيب عنا القولُ بأن واضع البذرة الأولى لهذا الاتجاه: الشاعر الجاهلي عنترةُ العبسي[13] ومن المخضرمين بعده عمرو بن شأس[14]، ولكننا نقف مع الأبطال الحقيقيين للغزل العذري في هذا العصر ومن أشهرهم: جميل بثينة، وكُثَيِّر عزة، وقيسُ لبنى، وقيسُ بن الملوح مجنونُ ليلى العامرية الذي فرض نفسه علَمًا لهذا الباب قديمًا وحديثًا، برغم الشك في حقيقة وجوده لدى بعض الدارسين.

وهؤلاء الشعراء تقترن أشعارهم بأخبار قصصية غزيرة يتضح فيها دور الرواة. ولكن من بينها ما هو صحيح، والأخبار في جملتها تؤكد الطابعَ والخصائصَ الجوهرية لطبيعة هذا الغزل. **الذي تهمنا نصوصه الشعرية التي تشهد بأن الأدب العربي في ذلك العصر هو الذي وضع أو اكتشف الأصول الرومانسية للنفس الإنسانية في فن الأدب، حيث نجد الخصائص الرومانسية وقد اكتست صوراً فنيةً بأيدٍ عربية**، وهي صور تدل على صدق النفس في أشواقها ومعاناتها، وقد تنوعت في اليد العربية الأوتار التي تعزف عليها؛ لبَثِّ شكايات الوجد وعذابات الولَه، مع تنوّع في الإحساس، وغزارة في تحليل العواطف، وغلبة طابع الحزن وغربة النفس.

وليس من قبيل المجازفة أن يقول باحث عربي كبير هو الأستاذ الدكتور نجيب محمد البهبيتي: «إن شعر العصر العاطفي الحجازي بموضوعيته وقصته قد فرض شخصيته على شعر الأجيال التي لحقت به، ليس في الأدب العربي وحده، **ولكن في الآداب الأوربية أيضاً وبخاصة في عهد النهضة والعصر الرومانتي**»[15].

ومع ما في هذا الشعر من جدة وابتكار فإن جرثومته التي تحمل خصائصه تأخذ جوهر خصائصها الوراثية من التراث الشعري قبلها في قواعد البناء وطرق الأداء، ثم تُدخلُ عليه ما اتسع لها: من سهولة اللفظ، وحلاوة المعنى، ونعومة الموسيقى، وتنوع الإحساس، وسمو العاطفة، مع صقل وتصوير جديدين لأحزان المعاناة والحرمان.

وهذا قيس بن ذَريح في أطول قصائده التي مطلعها[16]:

عفا سَرِفٌ من أهلِه فَسُـرَاوِعُ	فجنْبا أريكٍ فالتِّلاعُ الدَّوافعُ
فَغَيْقَةُ فالأَخْيَافُ أخيافُ ظبيـةٍ	بها من لُبَيْنَى مَخْرَفٌ ومرابعُ
لعلَّ لُبَيْنَى أن يُحَـمَّ لِقَـاؤُها	ببعض البلادِ إنَّ ما حُمَّ واقعُ

فالتحليل الفني والتدسس النفسي يجعل هذه القصيدة وثيقة فنية ومِسْبَراً نفسيا لتجربتها الفريدة. يقول فيها مثلاً:

وقد نشأتْ في القلبِ منكم مودةٌ كما نشأت في الراحتين الأصابع

فهذه صورة شديدة البساطة عميقة الدلالة، واسعة الثراء في الصدق النفسي والشعوري، وفي مرارة الإحساس بكارثة الفقد التي لابد أن تتعطل معها الحياة؛ لأن تلازم الفقد مع الحرمان من المحبوبة أمر طبيعي، شأن تلازم الأصابع مع راحة اليد فكلاهما بالآخر يكون أو لا يكون البتة - حتى إن بقى وحده.

فإذا نظرنا في القسيم الآخر للشعر العاطفي بشقيه - في العصر الأموي - فإننا نجد أنفسنا أمام كم هائل من اتجاهات هذا الشعر ما بين شعر الخصومات السياسية والاتجاهات المذهبية والطوابع الدينية من خوارج وشيعة، وزبيريين، وزهاد، إلى جانب العصبيات القبلية التي أفرزت شعر النقائض. كل هذا إلى جانب الشعراء الأمويين الذين يمثلون الواجهة الرسمية للخلفاء والأمراء والولاة والسراة ولن نخوض - في محاضرة محدودة - مع شعر هذه الاتجاهات ولكن **حسبنا أن نتوقف بعض توقف مع الثلاثة الكبار: جرير والفرزدق والأخطل ومع لمحة عن شاعر الفن للفن ذي الرُمة.**

والثلاثة الكبار أخلصوا كل الإخلاص للقصيدة الجاهلية ولكن هذا الإخلاص لم يقعد بهم عن تناول موضوعات عصرهم وبيئتهم والمساهمة الإبداعية في ترقية هذا الفن وتدعيم قيمه . فقد ظل شعرهم محافظا على الموروث اللغوي الهائل حتى قيل: «لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث لغة العرب»(17).

بل إن النقاد القدامى نبهوا إلى التشابه البين بين الثلاثة الكبار في العصر الأموي ونظرائهم في العصر الجاهلي، يقول أبو عبيدة: «كان

أبو عمرو يشبّه جريراً بالأعشى والفرزدق بزهير، والأخطل بالنابغة»[18].

ومن هذه الحيثية التراثية كان لشعر هؤلاء الشعراء قيمته الكبرى ولم تجنه هذه القيمة لأنه في ميزان الشاعرية الصافية أرجح فنًا من الشعر الحجازي – الذي سبق الحديث عنه – وإنما أتته من أنه وثيقةٌ ضخمة للغة من جهة ، ولتقاليد الفن الشعري الموروث وصور التعبير فيه من جهة أخرى[19].

إن الشعر الأموي بصفة عامة كان ينهل من مصادر ثلاثة:

المصدر الجاهلي، والمصدر الإسلامي، ومصدر الثقافات الأجنبية التي أخذت بداياتها تُتَاحُ للحياة الفكرية الجديدة في اتصالها بمصادر هذه الثقافات بفضل الفتوحات.. ولكن المصدر الجاهلي في النشاط الشعري للعصر الأموي كان المثل الأعلى والمنهل الصافي فأقبلوا على الشعر الجاهلي إقبالاً شديداً[20].

وإذا جاز لنا أن نشير إشارات مقتضبة للغاية إلى نماذج من أشعارهم فهذا مطلع قصيدة جرير التي نظمها في مدح عبد الملك بن مروان[21]:

أتصحو أم فؤادك غيرُ صاحِ عشيّةَ همَّ صحبُكَ بالرَّوَاحِ

تقولُ العاذلاتُ علاكَ شيبٌ أهذا الشيبُ يمنعني مِراحي؟

إلى أن يقول:

ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راحِ؟

ولا عجب أن يقول جرير عن نفسه: «**أنا مدينة الشعر**»[22].

ويقول عنه الأخطل: «وأما جرير فأنْسبُنا وأشْبهنا»[23].

أما **الأخطل** فقد أمر عبد الملك بن مروان «أن يُعلن بين الناس أنه شاعر بني أمية وشاعرُ أمير المؤمنين»[24] ومن أحسن أقواله فيهم:

حُشُدٌ على الحقِّ عيَّافُو الخنا أنُفٌ   إذا أَلَمَّتْ بهم مكروهةٌ صبروا

وأما الفرزدق فيقول عنه الأستاذ الدكتور شوقي ضيف: «والحق أن الفرزدق كان نبْعًا كبيراً من ينابيع الشعر، وهو نبعٌ كان يتدفق من نفس صَلْبة، ولعل ذلك ما جعل الالتواءَ والشذوذ يكثر في أساليبه من مثل قوله... »[25].

وما مثله في الناس إلا مملكًا   أبو أمِّه حيٌّ أبوه يقاربُه

وقد قال القدماء عنه: «لولا شعره لذهب نصف أخبار الناس»[26].

* فإذا لفتنا أنظارنا بعيداً عن الفخر والمدح والهجاء واتجهنا إلى شاعر الفن العالي في وصف الطبيعة أو شاعر الصحراء «ذي الرُّمة» فإننا نجد أحدث دارسيه وأسعدهم به **الأستاذ الدكتور يوسف خليف** يحدد لنا: أن «ذا الرمة، كان شديد الصلة بنماذج الشعر القديم» ص 365، «والواقع أن أصحاب اللغة وجدوا في شعره كنزاً ثريًا من كنوز اللغة البدوية يستمدون منه شواهدهم على الغريب» ص 367، ويكفي أن (نَجِدَ) في معجم لسان العرب «حوالي تسعمائة شاهد من شعره... وفي غير لسان العرب من معاجم اللغة المطولة كتاج العروس، وفي مصادر الأدب العربي التي تُعني بالغريب: كالكامل للمبرد والأمالي للقالي، شواهدُ كثيرةٌ من شعره على معاني الألفاظ اللغوية الغريبة» ص 367 و«إلي جانب هذا التيار اللغوي القديم نرى في شعر ذي الرُّمة تياراً قديمًا آخر ... **لا يتصل بالبناء اللغوي لهذا الشعر، وإنما يتصل ببنائه المعنوي** من حيث المعاني التي يتناولها والأفكار التي يعرض لها » ص 371.

وكثرةُ العناصر القديمة وانتشارُها في شعره «ظاهرة لاحظها القدماء واتهموه بسببها بأنه كان كثير الأخذ عن غيره من الشعراء» ص 371.. و«من اليسير أن نلاحظ تأثير امرئ القيس (عليه) في كثير من المواضع» ص 374، «وربما كان التشبيه أوسعَ مجالٍ ظهر فيه تأثيرُ امرئ القيس» ص 375.. والأمثلةُ التي أحصاها القدماء كابن قتيبة، والمبرد، والمرزباني، والبغدادي كثيرة. ص 384.

وقد أضاف إليها المحدثون غيرَها، فقد لاحظ مثلاً الأستاذ الدكتور نجيب محمد البهبيتي أن قصيدة ذي الرُّمة التي مطلعها:

«ما بَالُ عينكَ منها الماءُ ينسكبُ» ليست أكثر من ترجمةٍ مبسوطةٍ بعضَ البَسْط لمعلقة لَبيد...»[27].

«من هنا تتضح لنا طبيعة هذا الجانب من جوانب العمل الفني عند ذي الرُّمة... فهو في حقيقة أمره: عمليةُ اختيارٍ وانتخابٍ لأجملَ ما في الشعر القديم وأروعه... وبخاصة في مجال التشبيه» ص 389.

* ترى هل قام ذو الرُّمة بهذا الجهد الفني من غير عناء **الدرس والنظر** والمراجعة وتسخير الموهبة؟! وقد فعل شيئًا من ذلك – أيضًا – فيما استمد من عناصرَ حضاريةٍ جديدةٍ كانت تصلُه بمدن العراق والشام وفارس، ومن اتصاله بالحياة العقلية الدينيّة الجديدة التي محّضها الإسلام في كثير من معارفه المتداولة والخاصة بأهل الدرس والنظر.

ومن الأمثلة السريعة لشعره[28]:

ونومٍ كحَسْوِ الطير قد بات صُحْبتي	**ينالونه فوقَ القِلاصِ العَيَاهِلِ**
وأرْمِي بِعَيْنَيَّ النجومَ كأنني	**على الرَّحلِ طارٍ من عِتَاقِ الأجادلِ**
وقد مالتِ الجوزاءُ حتى كأنَّهَا	**صِوارٌ تَدَلَّى من أميلٍ مُقَابِلِ**

ومن مطالعه في الوقوف على الأطلال[29]:

وَقَفْتُ على رَبْعٍ لِمَيَّةَ ناقتي فمازلتُ أبكي عنده وأخاطِبُهْ
وأسقيه حتى كاد مِمَّا أبثُّهُ تُكلِّمُني أحجاره ومَلاعِبُهْ

وهكذا مضى الشعر الأموي وكبار شعرائه كانوا سدنة القديم الموروث، وليس معنى الاقتداء والنسج على المنوال الجمودَ والمواتَ ، بل مارسوا الأصالةَ والتطور والتجديد من خلال الوفاء لقيم فنية كبرى احترق بنارها هؤلاء الشعراء الكبار، ولعل هذا ما عناه الفرزدق حين قال:

وهَبَ النَّوابغُ لي القصائدَ إذ مَضَوا وأبـو يـزيـدَ وذو الـقـروحِ وجَـرْوَلُ

وكأنما العناية الإلهية ساقت هذه الكوكبة لتحفظ لنا تراث العربية الذي كانت العصور التاليةُ أحوجَ ما تكون له تأصيلاً للدرس اللغوي والأدبي والديني فكل علوم العربية نبتت في حجر القرآن.

العصر العباسي:

الشعر في هذا العصر يمكن تقسيمه - في نظرة كلية - إلى اتجاهاتٍ ثلاثة مع التسليم بأن مبحث تطورِ الشعرِ العربي في هذا العصر مبحث تترامى أطرافه وتتعدَّد سماته، ولكن المهم في دراسة الاتجاهات والأطوار ليس الوقوفَ عند السمات والخصائص الفنية المفصَّلة؛ لأنها بطبيعتها موضعُ أخذٍ وردّ، بل المهمُّ تحديدُ الاتجاهات بسماتِها الكبرى ومعالمها الدَّالة، وأبرز أعلامها من الشعراء.

والاتجاهات الثلاثة التي نعنيها بالنسبة للعصر العباسي كلّه تتمثل في الآتي(30):

أولاً: الاتجاه التجديدي المحدث: ومن أبرز أعلامه: بشّار بن بُرْد

(96-167هـ) وأبو نواس: الحسنُ بنُ هانئ (145-198هـ) وأبو العتاهية: إسماعيل بنُ القاسم (130-213هـ).

فهؤلاء الثلاثة يجمعون في فنهم الشعري أبرز سمات التجديد والحداثة.

ولا ينكر أحدٌ جهد إخوانهم من الشعراء المعاصرين لهم، ولكن هؤلاء الثلاثة يغنون تمامًا في تأصيل هذا الاتجاه وتمثيله وسوف نعرض لهم بعد قليل.

ثانيًا: اتجاه التعميق والإثراء الفني (للجديد المحدث والقديم الموروث): وهذا الاتجاه يُعني بتحبير الفن الشعري بشيات الصنعة والتصنيع التي تزيد المعنى عمقاً والبناء الفني توشيةً وجمالاً في تشكيلاته اللغوية والصوتية التي لها علاقاتها المتباينة بعمق المعنى أو غرابته، وبجدّته أو توليده، وبصقله وإبراز مكوناته الجمالية **سواء في ذلك ما هو** محدث الإبداع، وما هو تراثي المنزع، وقد **ظهر ذلك في** أرقى صوره وأعلاها **فنًا عند «أبي تمام»**، ولا ننسى بالطبع دور مسلم بن الوليد وابن المعتز.

وفي اتجاه الإثراء الفني لصناعة الشعر لابد أن يلفتنا بقوة دور ابن الرومي في براعة التصوير وبساطته ، وتمكنه الفني من استخدام عناصر بنائية أثْرت الشعر العربي بحلاوتها وجدتها.

وفي ذروة الاتجاه إلى الصنعة الفنية كان البحتري يؤصل هذه الميزة اعتماداً على الطبع الصفي في فهم التراث الفني وتذوقه وتناوله، وقد أطلّ الشعرُ العربي على يديه صفيَّ الوجه، واضح القسمات بهيَّ الطلعة، يُضيف إلى أصالته من الطبع والفطرة زاده العصري في إيقاع موسيقي مكشف صفيّ، وفي معانٍ وموضوعات، وطُرَفٍ من الأفكار والإحساسات تَصلُه بعصره ويومه وشاعره، **وكل ذلك في إطار التقاليد المرعية للقصيدة العربية؛ فالجمال عنده ليس كثافةً في الوشي**

والأصباغ، ولكنه تدفق الطبع، وفتنة الطبيعة العارية عن التعبير المتكلف.

وهذا الاتجاه الثاني الذي أسميناه: (اتجاه التعميق والإثراء الفني للجديد المحدث وللقديم الموروث) هو الذي وسمه ابن رشيق في كتابه العمدة: (**بالصنعة والتصنيع**) وتابعه في ذلك أستاذنا الدكتور شوقي ضيف، وهو الذي عناه الأستاذ الدكتور يوسف خليف بأنه «اتجاه الصراع بين القديم والجديد كما تَمَثَّل في زعيم الصنعة أبي تمام، وزعيم عمود الشعر البحتري.

ولكنني آثرت التسمية التي انتهيت إليها آنفًا تحت اسم: (**اتجاه التعميق والإثراء الفني للجديد المحدث وللقديم الموروث**)؛ لأن دور شعراء هذا الاتجاه ومن سلك مسلكهم كان يتجه عمليًا إلى تعميق وإثراء الطبيعة الفنية بأصباغ وشيات منها العقليُّ واللفظيُّ، ومنها التصويريُّ، ومنها صفاءُ الديباجة، وغزارةُ الطبع، وقد تميز كل شاعر منهم بسمات غلبت عليه وعُرِف بها.

ثالثًا: اتجاه التأصيل للقيم الفنية في الشعر العربي حديثه وموروثه: ولعل الموهبة الفنية لشاعر العربية الأكبر الذي انتزع لنفسه التاج والصولجان في دنيا الشعر العربي أبي الطيب المتنبي تكمن في أنه أصَّل وأرْسَى مجموعةً من التقاليد الفنية لشعرنا العربي، استخلصها بحسه الفني من الشعر العربي الموروث والمحدث معًا، وفي صيغته الفنية الخاصة به أرسَى دعائمَ الشعر العربي وثَبَّتَ تقاليدَه، وجعلها تفرض نفسها في الذوق الأدبي إلى يومنا هذا، حتى بعد تطور الشعر الحديث إلى مجالات وقيم فنية بعيدة الشُّقة عن شعر المتنبي.

* * *

فإذا ألقينا نظرات مقتضبة على شعراء هذه الاتجاهات الثلاثة،

وجدنا أنه عندما استقر العصر الجديد لبشار بن برد، وأبي نواس، وأبي العتاهية، ومن قرب منهم والتفّ حولهم من الشعراء **فإن الأمر اللافت للنظر في بشار أبي المحدثين** كما يقول القدماء، **وفي النواسي صاحب المنزع الفني** المتجه إلى الصدق مع الذات، مما هو مقبول أو خارج على العرف والعصر معًا - أننا وجدنا لهما استجابةً واسعةً في الساحة الفنية بما عُرفا به من الجدّة والحداثة والابتكار، **ومع ذلك فإن كلاً منهما كان ذا براعة خاصة في النسج على منوال القدماء، والدوران في معيّتهم الفنية، وبعبارة أخرى كانوا ينسجون كثيراً من أشعارهم، والتراثُ الشعريُّ قمةٌ يتطلعون إليها وقبلةٌ يهتدون بها. بل إنهم يدخلون المنافسة في التزام القديم إذا لزم الأمر**، كما حدث مع بشار في منافسته لعقبة بن رُؤْبَةَ بن العجاج في شعر الأراجيز في قصيدة بشار التي مطلعها «يا طَلَلَ الحَيِّ بذات الصَّمد» على أن مدائحه للقبائل العربية وللقادة العرب تنافسُ في بابها بما لا يستطيعه غيره كما في قصيدته التي يقول فيها[31]:

أخوكَ الـذي إن ربْـتَـهُ قال إنّما ... أربْتُ وإن لاينتَه لانَ جانِبُـهْ

يَخُونُـك ذو القربى مِراراً وربَّـمَا ... وَفَى لك عند الجهلِ مَنْ لا تُقَارِبُهْ

وكما حدث مع أبي نواس في إبداع المقدمات الطلليَّة وهو الثائر عليها والداعي إلى التخلي عنها[32] كان بشار أسبق في إعطاء المقدمات الطللية جدّة وطرافة في المبنى والمعنى مثل قوله[33]:

كانت معايا من الأحباب فانقلبت ... عن عهدها بـهمُ الأيام فانقلبـوا

أقـولُ إذْ وَدَّعُوا نجداً وسـاكنَـهُ ... وخالفوا غربـةً بالدار فاغـتربوا

لا غروَ إلا حَمَامٌ في مسـاكنِـهم ... تدعُو هديلاً فيستغري به الطَّربُ

ومعروف من الناحية التاريخية في هذا السياق أن شيوخ الأدب

واللغة كانوا يمنحون الشعراء جواز المرور أو إجازة القول، وهؤلاء العلماءُ كانوا قد وضعوا المقاييس اللغوية في صورة واضحة، وظلُّوا يُثَبِّتُون في شعراء الحضر الإيمان بأن الشعر القديم هو المثل الأعلى والقدوة الرفيعة، وكانت المجموعات من الشعر القديم بأيدي الناس يقرءونها ويتتلمذون عليها أمثال: المفضليات والأصمعيات. وقصةُ مروان بن أبي حفصة مع يونس النحوي معروفة، فمروان لم يستطع الذهاب إلى بلاط المهدي إلا بعد أن أجازه يونس في قصيدته التي مطلعها: «طَرَقَتْكَ زائرةً فحيِّ خيالَها».

ونظرية اللغة في النقد العربي توفَّر عليها باحث عميق النظر في كتاب يحمل هذا الاسم هو الأستاذ الدكتور عبدالحكيم راضي.

وإذن فذوق العصر كان يَعْرِف للقديم مكانته وتفوّقه، وكان يرتاح إلى الجديد على يد بشار وأبي نواس وأمثالهما، وكان كل ذلك يُمَثِّل الواقع الأدبي.

وأما أبو العتاهية، فقد استقر به المطاف ليكون شاعر الشعبية الشعرية، وكان أسلوبه الفني يتميز بقرب المعنى وسهولته، وغزارة الموسيقى إلى المدى الذي يقول معه: «لو أردت أن أجعل كلامي كله شعراً لفعلت»(34):

لكن الملاحظ - أيضًا - أن شعر المديح عند أبي العتاهية لم يجنح إلى احتذاء التراث الشعري، وهو أَوْلى الفنون وأقواها في الالتزام بالتقاليد الفنية كما في قصيدته التي مطلعها:

أتتــه الخــلافــةُ مـنـقـادةً إلـيـــه تُـجَـرْجِـرُ أذيـالـهـا

وبشار عندما سمعها أنكر عليه سهولة شعره، ووسمها بالضعف، وأنكر عليه تشبيبه بجارية الخليفة، ومع ذلك رأى بشَّار أن أبا العتاهية أصابَ كبد الحقيقة في المعنى المطلوب للمدح، فقال

لجليسه: أترى الخليفة لم يَطِرْ عن فُرْشه طَرَبًا لما يأتي به هذا الكوفي؟[35].

وأبو العتاهية لم تكن في ذهنه فكرة الثورة على الموروث أو المقاومة له، ولكن أبا العتاهية كانت موهبتُه تنبع من عصريته، ولا غرابة إذن ألا يشيع أبو العتاهية شُيوع بشار وأبي نواس لدى سدنة الأدب ورواته ودارسيه لتخلفه عن النمط التراثي في قوة النسج وفخامة الديباجة.

وإذن فطوابع التراث الشعري والتقاليد الفنية كانت واسعة السلطان راسخة الثِّقل، وكأنَّ الجديد المستحسن كان يأخذ جواز مروره من تقاليد فنية مرعية في الوعي العام للجماعة.

لا غرابة إذن أن نجد اثنين من زعماء المحدثين يقول عنهما ابن رشيق في كتابه العمدة: «**وشبَّهَ قومٌ أبا نواس بالنابغة**؛ لما اجتمع له من الجزالة مع الرشاقة، وحسن الديباجة والمعرفة بمدح الملوك. وأما بشار فقد شبهوه بامرئ القيس؛ لتقدمه على المولدين وأخذهم عنه...»[36].

وفي اتجاه التعميق والإثراء:

كان أبو تمام يتميز بالعمق العقلي وتسخير الزخرف اللفظي ليصبح زخرفًا عقليًا، مع براعة التفنن والتوليد والاختراع في معانيه من مثل قوله في مدح خالد بن يزيد الشيباني[37]:

غدتْ تستجيرُ الدَّمْعَ خوفَ نَوَى غَدٍ	**وعَادَ قتَاداً عنْدَهَا كُلُّ مَرْقَدِ**
وأنْقَذَهَا مِنْ غَمْرةِ الموتِ أنَّهُ	**صُدُودُ فِراقٍ لا صُدُودُ تَعَمُّدِ**
فأجرى لها الإشْفاقُ دَمْعًا مُورَّدًا	**من الدَّمِ يَجْرِي فَوْقَ خَدٍّ مُورَّدِ**
هيَ البَدْرُ يغنيها تَوَدُّدُ وَجْهِهَا	**إلى كُلِّ مَنْ لاقَتْ وإن لم تَوَدَّدِ**

وكان أبو تمام يقع أحيانًا في الغموض والإغراب، ومن الظواهر

الفنية لديه إحكام الصلة الموضوعية والفنية بين المقدمات الغزلة وموضوع القصيدة لاسيما في المدح بحيث يجعل المقدمة الغزلة جزءاً من فكرة المدح كما في قصيدته التي يمدح فيها محمداً بنَ حسن الزيات والتي مطلعها[38]:

دَنِفٌ بكى آياتِ رَبْعٍ مُدْنَفِ   لولا نَسيمُ تُرابِها لم يُعْرَفِ

طابتْ لأقْدامٍ وَطِئْنَ تُرابَهَا   فَنَفَحْنَ نَشْرَ لطيمةٍ مع قَرْقَفِ

أرِجٌ أقامَ من الأحبَّةِ في الثَّرى   وصَرًى أُريقتْ بالدموعِ الذُّرَّفِ

وهذه الظاهرة من تجديدات أبي تمام في بناء القصيدة، لا يَطعن عليه فيها أنني وجدت لها بعض نماذج في الشعر الجاهلي منها لذي الإصبع العدواني قصيدته التي مطلعها[39]:

يا من لقلبٍ شديدِ الهمِّ محزونِ   أمسى تَذكّرَ ريا أمَّ هارونِ

لا عجب إذن أن يقول عنه ابن الأثير: «وأمّا أبو تمام فإنه ربُّ مَعانٍ، وصَيْقَلُ ألبابٍ وأذهانٍ، وقد شُهِدَ له بكل معنًى مبتكر، لم يَمْشِ فيه على أثر، فهو غيرُ مُدافَعٍ عن مقام الإغراب الذي برز فيه على الأضراب»[40].

وبينما كان أبو تمام يقوم بهذا الدور، كان يقابله على الطرف الآخر من الدور ذاته أبو عبادة البحتري الذي اتجه إلى جماليات أخرى استخلصها وفجرها من داخل القيم الجمالية التي انتهت إليه في الشعر العربي - فكل التقاليد الفنية التي وعاها العرب شعراء ونقاداً، وأخلصوا لها وحضوا عليها انتهت إلى يد البحتري، فبسط لها مزيداً من العناية والصقل، وبذلك آلت إليه زعامة المذهب القديم، في الحفاظ على ما اصطلح على تسميته بعمود الشعر، وهو في الوقت ذاته أخذ أنَقَ ما توصل إليه الاتجاه المحدث التجديدي: من السهولة والعذوبة،

والموسيقية مع العمق والجزالة، ومع التصوير الجديد، والزخرف البعيد عن التصنيع والتكلف.

ولذا رأينا النقاد العرب القدامى يتوقفون عنده طويلاً، يقول ابن الأثير: «وأما أبو عبادة البحتري، فإنه أحسن في سبك اللفظ على المعنى، وأراد أن يَشْعُرَ فَغَنَّى، ولقد حاز طرفي الرقة والجزالة على الإطلاق... وأتى في شعره بالمعنى المَقْدُود من الصخرة الصماء، في اللفظ المصبوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بُعْدَ المرام، مع قُربه إلى الأفهام. وما أقول إلا أنه أتى في معانيه بأخلاط الغالية، ورقى في ديباجة اللفظ إلى الدرجة العالية»(41).

وهكذا التفت النقاد العرب إلى أن أبا تمام والبحتري يمثلان وجهي العملة الفنية في القرن الثالث الهجري، ويمكن القول **بأن أحد وجهي العملة له حَظٌّ من المعمارية التاريخية، والوجه الآخر له حَظٌّ من اتساع الدلالة الإشارية في الفن.**

ويهمنا في هذا السياق أن نرصد ملامح خاصة من حركة النقد العربي حول هذين العَلَمين المتقابلين؛ **فهي حركة لها محور تراثي تجديدي في النظر إليهما.**

لقد بدأ عبدالله بن المعتز (ت 296هـ) الحديث النقدي عن أبي تمام ومساويه في رسالة نقلها أو نقل أهمها المَرزُباني (ت 384هـ) في كتابه «الموشح»، وكذلك ما جاء في كتاب «البديع» لابن المعتز عن موقف أبي تمام من استخدام البديع حيث يقول: «ثم إن حبيب بن أوسٍ الطائي من بعدهم شُغف به حتى غَلَب عليه، وتفرَّع فيه، وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف»(42).

وقد كانت كتابات ابن المعتز عن مساوئ أبي تمام هي الأصل الذي بنى عليه الآمدي في الموازنة بين أبي تمام والبحتري.

ولكن كتاب أخبار أبي تمام للصُّولي يهمنا بصفة أساسية في موقفه من الدفاع عن تجديدات أبي تمام، وهذا الكتاب وموازنة الآمدي يمثلان معًا قطبي الصراع الإيجابي حول قضية القديم والجديد.

أما الصولي (ت 335 أو 336هـ) - وهو أسبق من الآمدي (ت 370هـ) مولداً ووفاةً - فقد أوضح أن الناس قسمان في فهم أبي تمام: قسم يرفعه ويقدمه، وقسم يعيبه وينتقصه. **وهذا القسم الثاني عاجز تمامًا عن فهم شعره، بل عاجز حتى عن قراءته**، ويقول عن هؤلاء: «وكما قيل: الإنسان عدو ما جهل ...»[43].

والمهم تعليل الصولي لعيب العائبين لشعر أبي تمام بأنه قصور وعدم تطور في ثقافتهم الأدبية واللغوية. يقول: «**أمَّا ما حكي عن بعض العلماء في اجتناب شعره وعيبه، ولا أسمي منهم أحداً لصيانتي لأهل العلم جميعا.. لأن أشعار الأوائل قد ذُلِّلَتْ لهم، وكثرت لها روايتهم**، ووجدوا أئمةً ماشوها لهم، وراضوا معانيَها، **فهم يقرءونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها، واستجادة جيدها وعيب رديئها**..»[44].

ويعقب على ذلك في سياق آخر يقول: «وما ضَرَّ أبا **تمام قولُ هؤلاء كما أنه لا يضر البحر أن يُقْذَفَ فيه حجر، ولا يُنْقِصُ البدرَ أن ينبحه الكلب**».

ويحدد الصولي أيضا جانبًا مهمًا في طبيعة التجديد والتطور لدى أبي تمام هو: **أن أبا تمام في تجديداته يُعْمِل النظر في الأخذ عن القدماء** حتى يكون أحق بالمعنى منهم. يقول الصولي: «وليس أحد من الشعراء - أعزك الله - يُعْمِل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومتى أخذ معنى زاد عليه ووشَّحَه ببديعه، وتَمَّمَ معناه فكان أحق به، وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء بالشعر»[45].

ومعلومٌ أن أبا تمام أطال النظر في التراث الشعري لدى القدماء، والمحدثين، والمؤلفات المنسوبة إليه خير دليل على ذلك[46].

فأبو تمام إذن فتح الطريق إلى الجديد الذي اشتهر به انطلاقا من التراث الشعري بشقيه القديم والمحدث.

أما جهد الآمدي في الموازنة، فهو متجه إلى تفصيل القول في عيوب أبي تمام ومتجه أيضًا إلى تفضيل البحتري عليه، من خلال منهج تحليلي فني، يقوم على معانٍ إنسانية وذوق دقيق، وثقافة عميقة، منها ما يتصل بدقة فهمه وتذوقه لوسائل الأداء في اللغة، ومنها ما يتصل بموسيقى العروض في شعره. هكذا يرى الأمر الدكتور محمد مندور[47].

وعندي أن جهد الآمدي بين البحتري وأبي تمام كان **مرجعه الاحتكام** إلى التراث الفني في **جمالياته** وقيمه الفنية التي **أضاف إليها وابتكر** فيها أبو تمام فلم تقع الموقع المناسب عند الآمدي **بسبب قيمه الفنية التراثية** التي كان يتعاطاها بعنايةٍ وصَقَلَ أبو عبادة البحتري.

وضخامة جهد الآمدي لم تَضَعْ نهاية للخوض في هذه القضية؛ فقد جاء ياقوت الحموي في القرن السابع ليقول في معجم الأدباء: «ولأبى قاسم تصانيف كثيرة جيدة مرغوب فيها، منها كتاب الموازنة... وإن كان قد عيب عليه في مواضع منه، ونُسبَ إلى الميل مع البحتري فيما أورده، والتعصب على أبى تمام فيما ذكره، والناس فيه على فريقين: فرقة مالت برأيه حسب رأيهم في البحتري، وغلبة حبهم لشعره. وطائفة أسرفت في التقبيح لتعصبه، فإنه جد واجتهد في طمس محاسن أبى تمام، وتزيين مرذول البحتري، ولعمري إن الأمر كذلك، **وحسبك أنه بلغ في كتابه إلى قول أبى تمام: (أَصَمَّ بِكَ النَّاعي وإنْ كانَ أَسْمَعَا) وشرع في إقامة البراهين على تزييف هذا الجوهر الثمين، فتارة**

يقول: هو مسروق. وتارة يقول : هو مرذول. ولا يحتاج المُتَعَصِّبُ إلى أكثر من ذلك، إلى غير ذلك من تعصباته. ولو أنصف وقال في كل واحد بقدر فضائله لكان في محاسن البحتري كفاية عن التعصب بالوضع من أبي تمام»(48).

وهناك نقاد آخرون يَعِزُّ إحصاؤهم وقفوا وقفاتٍ تضيق وتتسع في مناقشاتٍ تطبيقية مع الآمدي في نقده لأبي تمام منهم الشريف المرتضى (355-436) في كتابه الشهاب في الشيب والشباب(49).

في ضوء هذه التحليلات يمكن القول بأن شعراء العربية حتى نهاية القرن الثالث الهجري كانوا يقبلون على التراث ويرتبطون به اقتداءً وتطويراً. وفي الوقت نفسه ارتبطوا بالجديد المحدث الذي قدّمه القرن الثاني الهجري، وجعلوه إضافة للتراث وتطويراً مقبولاً له، وعَمَّقُوا هذا المجرى بشقيه، وأقبلوا ينهضون بمرحلة الإثراء والتعميق للقديم الموروث وللجديد المحدث. وتجاوبَ المُتلقّي العربي مع الطبيعة الفنية التي تملأ الساحة حوله، وجاءت حركة النقد حول هذا الأدب تؤكد هويته وتتعمق أبعاده.

ومن ثم يمكن تحديد الرؤية الفنية في أن هذا العصر بشعرائه الكبار لم يفهم الأصالة على أنها نقيض للمعاصرة، وقد يظن البعض أنها في اللغة تعني الجمود. مع أن المعجم العربي يقول: (الأصالة) في الرأي: جودته، وفي الأسلوب: ابتكاره، وفي النسب: عراقته. وتقول: (أصُلَ الرأيُ، يأصُل: جادَ واستحكم)، (وأصْلُ الشيء: أساسه الذي يقوم عليه).

ودارس الأدب الحديث حين يفهم مصطلح الأصالة: originality فإنه يفهم منه الجدّة والطرافة، مع كون الشيء أصيلاً في إبداعه؛ فأصل الكلمة في المعجم الإنجليزي وفي معاجم المصطلحات الأدبية تعني: كون الشيء أصليًا/ جدة طرافة/ وأصالة إبداع. فهو يفهم منها الجدّة

مع كون الشيء أصيلاً في إبداعه، فيتعانق لديه المعنى الجذري مع الجدة والابتكار، حيث لا تناقض بينهما.

إنه يفهم أن الأديب الأصيل يصدر عن ذاته عن عالمه الصادق في رؤاه، ومن عالمه: تراثُه . فلا شيء بغير جذور، ومن عالمه: عصريتُه. وهو يَتَمَثَّلُ كُلَّ ذلك تَمَثُّلاً فيه طوابعه التي لا يَشْرَكُه غيرُه فيها.

والواضح في كلام النقاد القدامى ومن واقع فهم شعراء هذا العصر لمعنى **الأصالة والمعاصرة** معًا أنهما مصدرُ كيانٍ ونقطةُ انطلاق لكنها لا تبدأ من فراغ. وهذه نقطة تقدمٍ في الفهم لهذا العصر يتفوق بها على كثيرٍ مما يكتب في درس الأدب أحيانًا. على أن مصطلح الطبع في النقد العربي أقرب ما يكون إلى تفسير الأصالة[50].

حتى إذا وصل الشعر العربي إلى يد المتنبي، استطاع هذا العبقري أن يعتصر القيم الجمالية الموروثة والمحدثة معًا وأن يضيف إليها رحيق ذاته، وفي دوره الجديد أرسى دعائم الشعر العربي وثَبَّتَ تقاليده، وهذا الدور يصفه الأستاذ الدكتور يوسف خليف بقوله: «إنه أعاد للقصيدة العربية روحها البدوي في غير انفصال عن روح العصر الجديد بما يحمله من ثقافات عقلية»[51].

وليست المصالحة الفنية التي توصَّل إليها المتنبي مصالحةً عَقْلِيَّةً تزن وتُقَدِّرُ وتستخلص، بل هي مصالحة أساسها الموهبة الفنية والطاقة المبدعة، التي تتمتع بالبصر والبصيرة في عالمها الفني.

وفي كتاب الوساطة لعلي بن عبدالعزيز الجرجاني (290-392هـ) ما يدل على أنه كان يدرك الفكرة التي تتعاطاها الدراسات الأدبية المعاصرة حول المتنبي من أنه صاحب الموهبة الفنية التي اهتدت إلى تقديم فن شعري يمزج في داخله القيم الجمالية الموروثة والمحدثة، وتتميز بطابع المتنبي وأصالته.

فهو يقول: إننا لا نستطيع أن نحكم على المتنبي إلا بأحد أمرين: «إما أن تَدَّعِيَ له الصنعة المحضة فتلحقه بأبي تمام وتجعله من حزبه، أو تَدَّعِيَ له فيه شركا وفي الطبع حظاً. فإن ملت به نحو الصنعة فَضْلَ مَيْلٍ صَيَّرْتَهُ في جَنَبَة مسلم. وإن وَفَّرْتَ قِسْطَه من الطبع عَدَلْتَ به قليلا نحو البحتري»[52].

وفي ضوء ذلك يمكن القول بأن أطوار التجديد والتحديث في مسيرة الشعر العربي حتى نهاية عصر المتنبي - وهو عصر يشمل بالضرورة الجهود النقدية التي قامت حوله - كانت مرتبطة أشد الارتباط بالتراث الشعري تأخذ منه وتضيف إليه، وحركة النقد لها بالمرصاد، تردُّها وتهديها، وتستحسن منها وتُنْكِرُ عليها.

ولكن جوهر الصناعة الفنية للشعر العربي هو ما استقر في التقاليد الفنية الرفيعة للمتنبي، تلك التي اعتصرها من التراث الشعري بشقيه القديم والمحدث معًا ووضع عليها خاتمه الفني الذي مَيَّزَها عن كُلِّ ما سواها.

مع الأدب في الأندلس:

من واجب هذا البحث أن يشير إلى الأصل العام الذي وجَّه حركة التراث الشعري بالأدب الأندلسي في كلمات تهدي وتدل على جوهر الفكرة ولا تستوعب القضية بالتحليل والتمثيل.

يعرف الدارس الأدبي: أن الشعر الأندلسي تأخر ظهوره عن الشعر المشرقي عشرات السنين، وطبيعي أن يتَّجِهَ الشاعر الأندلسي إلى الشعر المشرقي يستمع إليه ويأخذ عنه ثم يقرر هو بطبيعته الفنية ماذا يريد؟

وبالفعل كانت عين الأندلسيين شاخصة إلى المشارقة، وقد أدرك

الأندلسيون منذ البداية أن المشرق قد أعطاهم مذهبين أو طريقتين: طريقة تلتزم طوابع معينة تسمى بالشعر المحدث، وهي الخاصة بنتاج العصر العباسي، وطريقة أخرى تختلف عن الأولى في كثير من مظاهر الصنعة الفنية وطبيعتها، **وهي طريقة العرب الأوائل**، وهي التي كانت تراثًا أدبيًا لدى محدثي العصر العباسي أنفسهم على نحو ما بينا ذلك من قبل.

وهناك أسباب قوية جعلت الأندلسيين بحاجة إلى المشارقة في الحياة الأدبية خاصة - والفكرية عامة - رصدها المؤرخون وأفاضوا فيها.

ومن أهم هذه الأسباب:

* أن المشرق كان أرقى تقدُّمًا وحضارةً وأرسخَ قدمًا.
* أن الموروث الشعري عند المشارقة والأندلسيين هو الشعر العربي القديم، وهو بالنسبة لهما معًا رحمٌ ماسّة، وكانت جهود الرواية والتدوين قد جَمَعَتْ هذا التراث في المشرق وأصّلَتْهُ.
* كان الشعر المشرقي المحدث أقربَ إلى الأندلسيين، وهو موصول الأعراق بالتراث قبله[53].
* «أن العرب كانوا ينتقلون إلى أي إقليم جديد وفي مخيلاتهم عالمٌ مثاليٌّ هو ذلك العالم الذي عاش فيه آباؤهم الأقدمون... وكان أبناءُ العرب يعتقدون أن خير أدبٍ هو ما كَتَبَ آباؤُهم في عالمهم ذاك المثالي الأسطوري... وشبيه بهذا ما فعله الأوربيون في العصر (الكلاسي) حين راحوا يستلهمون العالم المثالي اليوناني والروماني...»[54].

وقد أسرف الأندلسيون في تقليد المشارقة حتى اضطر ابن بسّام إلى تعنيفهم في مقدمة الذخيرة حيث يقول: «إلا أن أهل هذا الأفق أبَوْا

إلا متابعة أهل الشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوعَ الحديث إلى قَتَادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طَنَّ بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنمًا، وتلوا ذلك كتابًا محكمًا»[55].

ولفت ابن بسّام في النص نفسه نظر الأندلسيين إلى شعر الطبيعة قائلاً: «ربْقَةُ التقليد خانقةٌ تُحَوِّلُ القابليات عن طريق الابتكار، وتقلل الأصالة، والظن قوي أن الأندلسيين لو نظروا من خلال أنفسهم إلى شعر الطبيعة - مثلاً - لاستغنوا عن مناظرات ابن الرومي، وتشبيهات ابن المعتز ...»[56].

هذا هو الخط التراثي البارز في الشعر الأندلسي.

أمّا الخط المقابل له وهو الذي يتميَّزُ به الشعر الأندلسي فهو التجديدات الأندلسية الثرية التي أضحت بدورها تراثًا أدبيًا للعصور بعدها، ولاسيما في عصرنا الحديث الذي تتطلع إليها وتعلق بها في حركة تجديد الشعر في العصر الحديث.

مع العصرين: المملوكي 648 - 923هـ/1250-1516م والعثماني 923 - 1213هـ/1517- 1798م

المرحلة التاريخية في هذين العصرين مرحلة معقدة لم تأخذ حظَّها من الدرس الصحيح، بل لم تتوفر لها أسباب الدراسة التي توفرت لشتى العصور الأدبية والتاريخية لأسباب ربما كان في مقدمتها أننا دخلنا بعدها في العصر الاستعماري، فلما كان عصر النهضة الذي اتَّخذ زادَهُ من مقاومة الاستعمار خضعنا للقاعدة العامة التي خضعت لها الشعوب في الآداب العالمية، وهي الارتداد إلى العصور الذهبية في تاريخنا نستلهمها، ونتقدم من خلال رؤيتنا لها، ووعينا بها.

واليوم يشير العالم الفاضل الدكتور عمر موسى باشا إلى أنه

ظهر تطور تاريخي جديد لدى العرب والمستشرقين يتحسس طريقه نحو اكتشاف الظلم العلمي الذي وقع لهذه العصور[57].

ولكن فيما يبدو - لي - ستظل هذه العصور الأدبية تحتاج إلى عشرات العقود وربما بضع قرون؛ حتى يكشفَ البحث العلمي عن حقيقتها التاريخية، والفنية والفكرية. وإذا تُرك الأمر للجهود الفردية للباحثين فسوف يكون البطءُ أشدَّ والتأخُّرُ أكبرَ؛ إذ لابُدَّ لتجاوز هذا الدور من القصور، من معاهدَ عليًا مُتخصِّصة ومراكزَ بحوث مزوَّدة بقوة النشر والتوزيع؛ بحيثُ تستطيعُ فَتْحَ المخازنِ القديمة لدور الكتب، وإخراجَ ما فيها من مخطوطاتٍ لترى النور، ولاسيما المخطوطات التي في حوزة الدولة التركية. ومع هذا الأمل العصيِّ فإني أتفق تماماً مع الدكتور بكري شيخ أمين في مقالة قالها، وفي صورة كاريكاتورية قدَّمَهَا، وهما معًا يكشفان عن وجه للحقيقة مؤلم[58]:

يقول: «يُخيَّلُ إلينا أنه ما من عصر من عصورنا الأدبية أصابه الظلم في الأحكام والإهمال في الدراسات، ما أصاب هذا العصر وناله. وأكثر من هذا اعتقادنا الجازم أن هناك عمليةً خفيةً تهدف إلى صرف الباحثين عن دراسة هذه الحقبة والاكتفاء بحكم سريع ظالم عليها، ولسنا ندرى لذلك سببًا، اللهم إلا أن يكون هذا العصر هو الذي قاومَ جحافل الغرب التي استحكمت حينًا من الدهر في هذه البلاد، ودفع الوثنية التي جاءت على سيوف التتار ورماحهم، وملأ المكتبة العربية التي خَوَتْ بمصيبة بغداد - وسواها - بالتراث العربي والإسلامي المُشْرَقَيْن، وأعاد إلى النفس العربية عزَّتَها وثقتَهَا. ويكْفي سببٌ واحد من هذه ليَشْحَنَ قلوبَ الشعوبيين، والأعداء، والمبغضين، والمارقين، والمنحلِّين، حقدًا ضدَّ العصر، وآله، وكُلِّ ما كان فيه».

أما الصورة الساخرة التي قدَّمها وإنها لشديدة المفارقة، فقد بدأها على النحو التالي:

«قال أحد شعراء العصر المملوكي:

لقلبي، حبيبٌ، مليحٌ، ظريفٌ بديعٌ، جميلٌ، رشيقٌ، لطيفٌ

وبطريقة تبادل مفردات هذا البيت، وتقديمها، وتأخيرها، يمكن صنع أربعين ألفًا وثلاثمائة وعشرين بيتًا من هذا» (البيت) وقد شرح المؤلف طريقة التبادل في المتواليات العددية لهذا البيت شرحًا واضحًا للغاية[59] ثم قال: «ومثل ذلك كثير؛ حتى لنجدَ قصائدَ تُقْرَأُ أفقيًا فتكون مديحًا وتُقْرَأُ عموديًا فَتكُون هجاءً، أو تُقرأُ قراءةً عاديَّةً فتحمل لونًا من المعنى، فإذا قرئت معكوسةً من آخرها إلى أوَّلها فإذا معناها مضادٌّ للشكل السابق»[60].

واعتبر المؤلف هذا وجهًا للصورة التي يريد إبرازَها لنا على أساس المفارقة الحادَّة.

ثم جاء بالوجه الثاني للصورة فوضح لنا أن «بابلوبيكاسو» زعيم الرّسامين المعاصرين «السرياليين» خطرت له يومًا فكرة عبثية ساخرة ونفذها على الوجه التالي:

جاء بحمار مربوط وصبغ ذيله بألوان مختلفات، وجاء بقطعة قماش بيضاء مختارة بعناية وأغرى الحمار بتحريك ذيله وسجل حركة الذنب على قطعة القماش فأصبحت ملطخة بخطوط وألوان طبقا لحركة ذيل الحمار.

«ثم بدا للرسام الساخر أن يكمل لعبته، فجعل لهذه القماشة إطاراً جميلاً وَوَقَّعَ الرسام في أحد طرفيها... ودارت في ذهنه تسميات كثيرة...: «الفارس المهزوم» و«أصيل البحر» و«عنكبوت الفكر» و«دمعة العاشق» و«أغنية الفراشة» لكنه رفضها جميعًا، واختار عنوان «طحالب الصبايا»؛ لأنه يعمد للإثارة ورأى أن هذا الاسم أدخلُ من غيره في الغموض.

وفي اليوم التالي عرض «بيكاسو» لوحة «طحالب الصبايا» في أحد المعارض «وتقدم نقاد الفن نحوها، يدرسونها، ويحللونها، ويستنبطون منها روائع الإبداع للفنان العظيم» فناقد يصفها ببديعة القرن العشرين، وآخر يقول عنها: إنها معجزة لا مثيل لها في التاريخ، وناقد عجز عن إيجاد الكلمات المناسبة، وكل واحد من هؤلاء وأولئك تحدَّثَ طويلاً عما تحويه اللوحة «الحماريَّة» من معانٍ وإيحاءات.

«وتناقلت الصحف والمجلات حديث النقاد، ونقلته من لغة إلى لغة، وأخيراً بيعت اللوحة **بثلاثمائة وخمسين ألف جنيه إسترليني** دفعها عاشق للفن الجميل».

ثم يعلق الباحث الفاضل فيقول: «هذان مثلان إن لم يكونا متطابقين فهما - على الأقل - متقاربان، **إذ** الأول يحمل في **طواياه صورة من صور العبث في طريقة تبادل مفردات** البيت الشعري...

أما الثاني، فهو عبث محض، وسخرية لا مراء فيها، واستهزاء بالناس ونُقَّاد الفن... **تشابه المثلان في المظهر**، واختلفا في الحكم، وهذا هو الأمر العجيب... ونتساءل نحن أبناء العربية عن الأسباب التي دفعت إلى هذين الحكمين المتناقضين... لماذا كان الشيء العربي انحطاطًا، والغربي ازدهاراً وإبداعًا؟...»(61).

وقبل أن أنهي الحديث عن هذا العصر أذكِّرُ بأمرين:

الأول: أحب أن ألفت النظر إلى أن ظاهرة الاستخدام البديعي الذي شاع في هذه العصور بكثافته وألوانه التي تكاد تَندُّ عن الحصر، له دلالة مُهِمَّة: هي الكشف عن عبقرية الشاعر الذي يبتدع هذه الأشكال الهندسية العصيّة في صورة تعبيرية بما يدل على عبقرية جديرة بالإبحار في ألوان المعارف المعقدة ذات المقام والمقال لمن يرتفع إلى أسرارها.

ويدل من جهة أخرى على عبقرية اللغة التي استجابت لكل هذه الأشكال الهندسية المعقدة بحيث لو لم يقع ما وقع بالفعل منها، ما كان يُتصور أن طاقة اللغة التعبيرية تتسع له، بل كان تَصَوُّرُه أدخل ما يكون في باب الجنون والحمق.

أمَّا الأمر الثاني والأخير: فإني أرتدُّ إلى جوهر فكرة البحث؛ لأنَّ هذا العصر لم يكن منفصلاً عن التراث الشعري وتقاليده، ولكنه لم يستفد به، فَمَرَّةً قلَّدَه، ومرَّةً عبث به، إذ أدخل عليه وأحدث فيه ما لا يتقدم به إلى الأمام، ومع ذلك فسوف تكشف الدراسات المتأنية عن أن في سراديب المخطوطات لهذا العصر ما لا نتوقعه من الدرس الأدبي أيًا كانت نتائجه؛ لأنه هو العصر الذي أثرى المكتبة العربية بالموسوعات التي لا غنى لنا عنها.

العصر الحديث:

في مطالع هذا العصر بدأت جرثومة التطور الصحيح بالبحث عن الكلمة العربية المفردة والجملة المركّبة في سياق حركة الترجمة بين الطلاب والأساتذة في المدارس الفنية في عصر محمد على، ثم كان الدور الكبير والأصيل في حركة الترجمة التي تمَّت بقيادة رفاعة الطهطاوي، ثم كانت حركة إحياء التراث اللغوي والأدبي إلى جانب حركة الترجمة الحرة الواسعة.

ثم كانت نهضة الشعر العربي التي تمت على يد البارودي، وأبرز سماتها أنها اتجهت إلى الشعر العربي القديم في عصوره الذهبية تحاكيه وتنسج على منواله، مع وجود ميزتين للبارودي. الأولى: طابعه الشخصي، والأخرى: طابع العصرية[62]، ومن هنا كانت بواعثه في الصياغة وتفوقه في المعارضة، وقد ردَّتْ محاولةُ البارودي على الشاعر العربي إيمانه بأنه بعد فوات كل هذه الحِقَبِ مايزال - إن أراد - قادراً

على محاكاة الشعر العربي في عصوره الذهبية منذ أنشأ الملك الضّليل روائعه إلى أن أبدع المتنبي فرائدَه، ومن ثَمَّ يقول الأستاذ العقاد: «وربما كانت محاكاة البارودي للأقدمين هي أنفع ما في شعره للأدب المصري الحديث لأنه ردٌّ إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين في ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب»(63).

شوقي:

ثم جاء شوقي بموهبته الفريدة؛ ليصل بالاتجاه المحافظ البياني الذي بدأه البارودي إلى قمته، ومن حوله شعراء آخرون، ولكن أحمد شوقي يظل العَلَمَ البارزَ المتميزَ بينهم، بطاقته الفنية المبهرة، التي يصفها أكبر ناقديه، وهو الأستاذ العقاد بقوله: «ورأيتُه فيما عرض له... تلك القدرةُ البارعةُ في تجويد الصناعة التي لا تفوقها قدرة في عصره، ونكاد نقول: في عصور الأقدمينَ والمحدثين»(64).

والواضح تمامًا أن الاتجاه المحافظ البياني (أو الكلاسيكية الجديدة) كانت وثيقة الصلة بالتراث الشعري في تقاليده وكثير من جوانب مادته الفنية حيث اتخذته مثلاً أعلى وبرعت في معارضته. وكان دورها أنها انتقلت بالشعر تماماً «من طور الجمود والمحاكاة الذي تقوقع فيه خلال عهود التخلف»(65).

ولكن **إذا كان ما فعله البارودي له ما يسوِّغه ويبرره**، فالذين جاءوا بعد البارودي عمَّقُوا تجربتَه وصقلوها، ولم ينتقلوا بالشعر إلى دور جديد أو مرحلة متقدمة(66) ومن ثَمَّ **كانت حركة النقد الجديدة تقاوم هذا الاتجاه**، وهناك محاورات ومعارك أدبية واسعة المدى في تاريخ أدبنا الحديث تُصَوِّرُ مقاومةَ الحركة الجديدة للاتجاه المحافظ

البياني[67]: **محافظ** لأنه يحافظ على تقاليد القصيدة العربية وطرائق بنائها فقد كان عمود الشعر العربي بحق دعامةَ المحافظين[68].
وبياني: لأنه يحاول الوصول إلى أسمى الدرجات من خلال الصياغة وروعة البيان.

وقد جرَّ مفهومُهم للشعر إلى الوقوع في شعر المناسبات والتعبير المباشر وسمات الخطابة المرفوضة في الشعر، وجرّهم أيضًا الإفراط في الجانب البياني إلى إهمال الأفكار الدقيقة والتجارب النفسية العميقة وعدم اتضاح شخصية الشاعر ولون نظرته إلى الكون والحياة، ورسمه للطبيعة والناس[69].

جماعة الديوان:

فكانت الدعوة الجديدة لفهم الأدب والشعر بخاصة على يد الثلاثة الكبار: عبدالرحمن شكري، وإبراهيم عبدالقادر المازني، وعباس محمود العقاد.

فقد قَرَعَ هؤلاء الثلاثة بمقارعَ من حديد أبوابَ العقول والأذواق طلبا للجديد في فهم الشعر وإبداعه؛ فهم ينكرون شعر المناسبات وشعر النماذج[70] «ويهتمون بالعالم النفسي للشاعر، وما يتصل بهذا العالم من تأملات فكرية ونظرات فلسفية تهتم بحقائق الكون، وتفتش عن أسرار الوجود»[71].

وأخذت حركة هؤلاء الشبان تثير وتواجه معارك حادة ابتداء من عام 1913 مع الاتجاه المحافظ وأنصاره، ثم استمر العراك الأدبي مع هذا الاتجاه ومع غيره في الساحة الأدبية إلى آخر أيام الأستاذ العقاد[72].

والذي يهمنا الآن تحديد أبرز السمات والخصائص الفنية لهذا

الاتجاه الجديد الذي عُرِف فيما بعد «بجماعة الديوان» أو الاتجاه التجديدي الذهني.

أما من حيث الموضوعات: فقد اهتموا بالبعد عن شعر المناسبات والاهتمام بالعالم النفسي للشاعر وما يتصل به من تأملاتٍ فكريةٍ ونظراتٍ فلسفية وتفتيشٍ عن أسرار الوجود[73].

وأما من حيث الأسلوب[74]: فإن أصحابه ابتعدوا عن اتخاذ النماذج القديمة مثلاً أعلى في صياغة المعاني وطبيعة الخيال وارتبطوا بها في حدود استخدام اللغة العربية في تراكيب قويمة؛ للتعبير عن معانيهم، وابتكار صورهم مع محاولة جادة لتحقيق الوحدة العضوية في بناء القصيدة.

وفي مجال العاطفة[75]: يلاحظ على شعر هذا الاتجاه أن العاطفة عندهم تأتي أحيانا كثيرة وراء الذهن، وهي حين تتضح تكون من لون مفعم بأحاسيس الأسى.

ومع كل الخطوات التجديدية التي طرحها هذا الاتجاه فإن صلته بالروح الفنية للتراث الشعري لم تنقطع؛ ليس من محور سلامة **اللغة والالتزام بها أداة تعبيرية وبنية تركيبية، بل نتذكر قصائد بعينها من نتاج هذا الاتجاه فنتذكر ريح الشعر العربي في عصوره السابقة نحو قصيدة العقاد «ليلةُ الوداع»** حيث يقول[76]:

أشمُّ شَذَى الأنفاس منكِ وفي غدٍ	**سيرمي بنا البين المشتُّ المراميا**
كأنَّا نذود البينَ بالقرب بيننا	**فنشتدُّ من خوف الفراق تدانيا**
كأنَّ فؤادي طائر عاد إلفُه	**إليه فأمْسى آخر الليل شاديا**
إذا ما تضَامَمْنا ليسكنَ خفقُه	**تنزّى فيزدادَ الخفوقُ تواليا**
أوشّج في كلتي يديه رواجبي	**وشيجًا يظلّ الدهرَ أخضر ناميا**

فهذا النَّفَس الشعريّ رغم أنه يضاف إلى صاحبه فإنه يذكرنا على الفور بشعر الغزل في العصر العاطفي (في ظل بني أميّة).

وهناك نماذج أخرى لا يتسع المقام لتتبعها، وعلينا أن نتذكر في هذا السياق ما عِيب على المازني من سَطْوِهِ على ابن الرومي.

ويستطيع الدارس لشعر هذا الاتجاه أن يدرك مدى ارتباطه بالتراث الشعري وتقاليده الفنية العامة. **وواضح أن ثقافة هذا الاتجاه تُعنى بالقراءة والتمثّل وعمق الدراسة في الأدبين العربي والإنجليزي. فهم في تجديدهم لم ينفصلوا عن التقاليد الفنية الأصيلة في تراث الشعر العربي، خاصة أنهم كانوا يرون أن هذه التقاليد إنما هي أصول جمالية وفنية صحيحة في كلّ الآداب العالمية الرفيعة البعيدة عن أوضار التكلف والتعقيد والتقليد، وحتى عندما أجاز العقاد صحة الاتجاه إلى** الشعر المرسل **من القافية**[77]: **(Blank Verse) وأنكر ذلك؛ لأنه رآه خارجا عن الطبيعة الفنية للغة العربية**[78].

والأستاذ العقاد في سياق شرحه لمعنى العصرية في الشعر الجديد يقرر أن وصف الصحراء والإبل لا يشطب من ديوان الشعر العصري: «لأن وصف الصحراء والإبل إنما يُحسب تقليداً لا ابتكار فيه إذا نظمه الناظم مجاراة للأقدمين واقتباسًا على الدواوين، **فالشاعر ينبغي ألاّ يتقيَّد إلا بمطلب واحد يطوي فيه جميع المطالب وهو: التعبير الجميل عن الشعور الصادق، وإن كان مديحا أو وصفاً للإبل والأطلال.** وكل ما خرج عن هذا فليس بشعر، وإن كان قصةً أو وصفَ طبيعة أو مُخْتَرَع»[79].

والعقاد هو الذي رفض موقف الشعراء المهجرين عندما قدم لكتاب «الغربال» الذي كتبه مؤلفه لنصرة كتّاب الديوان، حيث أنكر العقاد مبدأ إباحة الخطأ اللغوي للكاتب أو الشاعر، ويحدد العقاد موقفه في قوله: «متى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها»[80].

والخلاصة إذن: أنه مع العناية بالتجديد والتحرر لتأصيل الشعر العربي من قيد التبعية والتقليد، فإن شعراءَ هذا الاتجاه كانوا يحتفون بالتقاليد الفنية الأصيلة في شعر التراث حيث كانت مرعية الجانب في درب الأصالة الفنية وليس التبعية والتقليد للقصيدة العربية، ومعنى ذلك: أن شعر التراث كان حاضراً بأصالته وتقاليده الفنية في ضمير جماعة الديوان يهتدون به إلى جانب الاهتداء بالأدب الأوربي في مفهوم الأصالة الفنية التي تجمع كل المعاني الصحيحة في الآداب الصحيحة. يضاف إلى ذلك أن أدب هذا الاتجاه يقال باللغة الفصحى - بل إن كتاباتهم النثرية لتدل على رقي بالغ في أسلوبهم - ومن ثم فارتباطه بالعربية بنية وجمالاً كان الارتباط الأصيل، وارتباطه بالأدب الأوربي والنقد الأوربي كان ارتباط إفادة للوقوف على المفهوم الصحيح للأدب، وكان انتصاراً لكل ما هو أصيل في تراثنا الفني، واستفادة بما جدّ من فهم فنّي في الفكر النقدي المعاصر.

فإذا صح القول بأن دور الاتجاه المحافظ البياني الذي راده البارودي وتربع على قمته أحمد شوقي يذكرنا - إلى حد ما - بدور الشعراء الأمويين الكبار وما صاحب حركتهم من التزام وتجديد وتطور داخل الموروث الشعري، فإن جماعة الديوان تذكر بدور الاتجاه المحدث في العصر العباسي الأول في تأصيله لمجموعة التقاليد الفنية التي مرجعها الصدق الفني والعصرية. وهذا وذاك مجرد شبه وارد لا يعني التطابق في النهج والنتائج، ولكننا نقيس بعض وجوه الشبه في أدوار التطور والحداثة، وهو قياس غير مقصود لذاته، وإنما هي مراجعة التاريخ تهدي إلى تذكر الأشباه والنظائر، وتُذَكِّر بطبيعة القوانين الفعّالة التي تحكم حركات التطور.

المهجريون:

إلى جانب جماعة الديوان كان المهجريون يوصلون دورهم،

ويدعون دعوتهم التحررية في الاستخدام اللغوي السهل المتحرر كما في قول نسيب عريضة في الأرواح الحائرة:

شفني التذكار	**وعصاني صبري**
وفؤادي غار[81]	**إثر طيف يسري**
والدجى محيار[82]	**ليس يدري أمري**
أيها الإقمار	**أين ولّى بدري**

وفي الثورة ضد صرامة البحر والقافية، يقول ميخائيل نعيمة: «وإننا في جدّنا وراء ناصية العروض قد أفلتت من يدنا ناصية الشعر»[83].

والأستاذ العقاد مع أنه يخالفهم في مستوى الحرية اللغوية فإنه يَشيد بخطواتهم الجديدة لاسيما في باب القافية والوزن. يقول: «على أننا نعود فنقول هبوا كتابنا وشعراءنا العرب في الأقطار الأمريكية قد ذهبوا بالحرية اللفظية إلى أبعد من مداها فهل ننسى لذلك مآثر هذه الحرية ومحاسنها، ونجهل الجهل الذي لا مسوغ له فنغلق أبوابنا كلها دونها؟ أليست هي التي فكت عن قرائحهم قيود التقليد، وأخرجتهم من مآزق الأوزان المعهودة والقافية العتيقة، وأفهمتهم حقيقة الأدب: فافتنوا في الشعر وابتدعوا في أوزان النظم، وساروا بالأدب على نهج الحياة والتقدم؟؟ أليس لهذه الحرية فضلُها المحمود وأثرُها المرجوُّ في آدابنا العربية، ونتيجتُها التي تزداد مع الأيام انتشاراً ونفعًا؟؟ بلى:! ذلك حق لا ريب فيه...»[84].

وتكشف الدراسات الحديثة المعاصرة[85] عن أثر التقاليد المسيحية التي ظهرت في الشعر المهجري بالشمال الأمريكي (ص 124) ونجح هؤلاء الشعراء في التصدي لتقاليد الشاعر القديم

(ص 124) وألقى هؤلاء الشعراء قصورهم الفني على موسيقى الشعر العربي القائمة على وحدة الوزن والقافية (ص 125) ومن ثَمّ تحدَّوْا المنهج التقليدي في الشعر «بمحاولة احتذاء المنهج الغربي في موضوعات الشعر ونظام قافيته واستعاراته وتكنيكاته» (ص 126) بينما كان الجناح المهجري المسيحي بمصر في وضع آخر: «حيث كانت الموضوعات الأساسية في دراسة الأدب تتمثل في لغة القرآن وفي الأدب العربي والشعر العربي القديمين، فقد فرض التراث والمنهج القديم في التفكير والتعبير نَفْسَيْهما حتى على جيل الشباب الذي قاومهما وتمرد عليهما» (ص 126).

هكذا يحدِّد: س. موريه رؤيته في طبيعة الفرق بين المهجر الشمالي الأمريكي والمهجر العربي المصري. ومن هذه النقطة حلاً لجماعة أبولو أن تنقد العقاد وصحبه بأنهم مدرسة محافظة قديمة رغم دورها الهائل في الدعوة للجديد، ولكنه جديد لم يكن مُنْبَتَّ الأعراق بكل ما هو صحيح وأصيل في الأدب العربي[86].

* لقد تأثر المهجريون بالأسلوب البسيط الذي تأثر هو الآخر بالترجمة العربية لكتابهم المقدس، وتأثروا كذلك بمعجم الشعر العربي الغنائي الموروث (ص 128).

وأسرفوا كذلك في استخدام الشكل المقطعي... وترديد الأفكار والرموز المسيحية (ص 131) وتبدُو أشعارهم «شديدَة الشبه بالتراتيل البروتستانتية» (ص 131) «فرمز الحمل الذي يحمل خطايا الإنسان» (ص 133) يستخدمه نعيمة في قصيدة يخاطب فيها محبوبته قائلاً:

أنا الحملُ الذي حَمَلا ذنوبَكِ باسمك جَذِلا

(ص 133)

على أن الإحساس المفرط بالغربة في شعرهم «إنما هو جزء من التعاليم المسيحية» (145)[87].

«وتتمثل القيمة (الفنية) للشعراء المهجريين في أنهم استطاعوا أن يُكيِّفوا اللغة والشكل الشعري لموضوعاتهم وأفكارهم التي عبَّروا عنها... لقد استخدموا أشكالاً كثيرة وأنظمةً للقافية متنوعة: فمن الوزن والقافية الموحدين، إلى القافية المزدوجة، والمقطوعات ذوات الأشكال المتعددة. مع تغيير في الوزن وفي نظام القافية، كذلك استخدموا مستويات متفاوتة في الأسلوب والمفردات: فمنها ما استمدوه من الأناشيد والأغاني الشعبية. ومنها ما أخذوه من الإنجيل، ومنها ما احتَذَاه فيه الشعرَ العربي الكلاسيكي. ويبدو أنهم جميعًا كانوا يؤمنون بتلك الفكرة التي انطوت عليها ترجمة التراتيم البروتستانتية إلى العربية، وهي أنه ليس ثمّة أمورٌ محظورةٌ في الشعر يجب تجنُّبها. فضلاً عن أنهم وجدوا في الموشحة نموذجًا مشجعًا، بما توافر له من حرية في الشكل وفي نظام القافية، بحيث يُمكنُ للشاعر أن يطورهما وفقًا لمواهبه وقدراته. واستطاع هؤلاء الشعراء... أن ينتقلوا بالموشحة إلى طور آخر، تعدُّ فيه النموذج الأول لأشكال أكثر تحرراً في الشعر العربي الحديث» (ص 152).

والمهجريون لم يتأثروا بالموشحة فقط بل أيضا بالأغاني السورية واللبنانية، وبالزجل، وبالإيقاع الموسيقي للتراتيل المسيحية وبمعجم ألفاظها وبالاستعارات والصور المجازية (ص 156).

«ومن الأهمية بمكان أن نعرف إلى أي مدى استغل الشعراء المهجريون الشكل المقطعي التقليدي الذي كان معروفًا في عصرهم، وطوروه، وكيف أدى ذلك إلى تعبيد الطريق أمام الشعر الحر في الأدب العربي الحديث» (159).

وإذن فالتراث الشعري كان مصدراً محاصراً من مصادرهم بما

يناسب فكرتَهم الجديدة، ونهجَهم الجديد، وكانت الحملةُ على التراث الشعري وتقاليده أساسَ دعوتهم الجديدة، وقد اعتمدوا بعض المصادر الأندلسية التي نزعت إلى أطوار من الحرية في الشكل واللفظ - أساسا لِمُنْطَلَقِهِم وطبقًا لثقافتهم وعقائدهم التي أهّلتهم للدور الجديد في تاريخ الشعر العربي الحديث.

ومع ذلك فلديهم نماذجُ كثيرة ترضي الذوق الفني المتطور لتقاليد الشعر العربي. ولديهم نماذجُ رديئةٌ بضعف لغتها وفكرتها، وتخاذل صياغتها الفنية.

جماعة أبولو (أو الاتجاه الابتداعي العاطفي):

لقد وَضَح هذا الاتجاه بظهوره الفعلي متمثلا في ديوان الشفق الباكي لأحمد زكي «أبو شادي» سنة 1927.

وكانت هناك عوامل قد هيأت لظهور هذا الاتجاه من أبرزها ذلك الصراع الأدبي بين الاتجاهين السابقين: المحافظ البياني، والتجديدي الذهني؛ إذ ظهر للاتجاه الشعري الجديد أن دور المحافظين قد تجمد ودور جماعة الديوان قد انحسر بتوقف الشاعرين الكبيرين عبدالرحمن شكري وإبراهيم عبدالقادر المازني، وبظهور ذوق أدبي جديد في جيل الشبان.

وأصبح هذا الاتجاه الجديد شديد التأثر بشعر الرومانتيكية الأوربية، والإنجليزية منها بصفة خاصة، وكذلك شديدَ التأثر بالشعر المهجري باتجاهاته المتطورة[88]. هذا بالإضافة إلى عوامل سياسية وثقافية واجتماعية جعلت العاطفة الحزينة والدمعة الجريحة والوهج العاطفي تسيطر كلها على شعراء هذا الاتجاه.

وهذا الاتجاه من حيث الموضوعات[89] وطبيعة التجارب الشعرية

يغلب عليه التوجه إلى الحب والمرأة، والطبيعة، والحنين إلى مواطن الذكريات، والهروب إليها في لهفة حزينة، فراراً من الحاضر المؤلم، وكان يسرف في الشكوى بتصوير الأحزان والآلام، وتصوير البؤس وإبراز الجوانب المظلمة في الحياة.

وأما خصائصه من حيث الأسلوب[90] وطريقة الأداء: فهي التوجه إلى الطلاقة البيانية والحرية التعبيرية، وتجسيم المعنويات، ومنح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان، وتجريد المحسوسات بتحويلها من المجال المادي إلى المعنوي، والتعاطف مع الأشياء... إلى حد الامتزاج أو الحلول، والتعبير بالصورة والميل إلى استخدام التعابير الرامزة، والتجديد في الوصف، واستخدام ما يسمى بتراسل الحواس والمدركات أو تراسل الفنون والميل إلى الألفاظ ذات الخفة على السمع وحسن الوقع، وكذلك استخدام بعض ألفاظ «الميثولوجيا» اليونانية أو التاريخ الفرعوني وعناصر من التراث الديني المسيحي.

وأما خصائصه الموسيقية[91]، فأهمها الاعتماد الكبير على القالب المقطعي إلى جانب الاعتماد على القالب الموحَّد، ولكنهم يكثرون من نظم القصائد المؤلفة من مقاطع تختلف قوانيها وقد تختلف أوزانها من جزء إلى آخر، وسوف نقف بعد قليل على جهود قادة هذا الاتجاه في الدعوة إلى الشعر الحر في المرحلة التي سبقت تألُّقه عام 47.

ويهمنا أن نشير إلى أبرز محاور الخلاف بين اتجاه أبولو واتجاه الديوان:

ولعل فكرة العصرية وهي في الأساس فكرة سبقت بها جماعة الديوان أصبحت الآن تأخذ طوراً جديداً في نظر جماعة أبولو هو التحرر. فأبو شادي يرى أن أي نهضة شعرية تتنكر لمبدأ التحرر اللغوي هي نهضة منتكسة[92] ويَشيدُ بروح السهولة في التعبير، وليس البهرج اللفظي عنده عنوانَ الإتقانِ الفنّي، بل هو عنوان الفقر

والإقلاس، والبلاغة عنده في التعبير الرمزي الذي تقوم الإشارة البسيطة المضمرة فيه مقام البيان المطوّل.

ويتصل بجوهر هذه القضية أن الشاعر عندهم مُشْتَرِعٌ لغوي ويرى أبو شادي أن في ذلك صيانة للفصحى وحماية لها أمام العامية الزاحفة. والعصريةُ في بعض جوانبها تتصل بعناصر الديباجة والأسلوب[93] في صناعة الشعر. يقول أبو شادي: «نصرِّح بأننا نحترم أصولَ اللغة وتراثها...، ونوصي باستيعاب روائعها، ولكننا نوصي في الوقت ذاته بأن يطلق الشاعر نفسه على سجيتها» ويقول: «والأولى بمن يأخذون علينا تطويع لغتنا للتعبير... أن ينظروا في الخطر الداهم على اللغة الفصحى من سيل العامية»[94].

لكننا إذا تقدّمنا إلى المجال الإبداعي لكبار شعراء هذا الاتجاه فسوف نجد نماذج جيدة لكبار **شعرائهم أمثال** إبراهيم ناجي **ماتزال في جدتها وعصريتها** تُعزَف على أذن المستمع العربي بما يرضي **إحساسه الأصيل** بالتقاليد الجمالية الموروثة للشعر العربي، ويتضح **ذلك مثلاً في أجزاء** مختلفة من قصيدته الأطلال الشهيرة التي مطلعها:

يا فؤادي رحم الله الهوى	كان صرحًا من خيال فهوى
اسقني واشرب على أطلاله	وارو عنّي طالما الدمعُ روى

فالناقد الأدبي حين يقرأ أشعارهم ويكون عميق الصلة بتقاليد الجمال الفني في الشعر العربي، فإنه يجد الإناء وإن تغير الشراب فيه - يُرضي ذوقَه لونًا وطعمًا ورائحةً حتى مع فعل المستحدثات الشهيّة المثيرة، بل لعلّها أخفُّ وقعًا عليه، وأنسبُ ذوقًا لديه.

ولعل السببَ في الثراء الفني لمجموعة كبيرة من شعراء هذا الاتجاه: تنوع نتاجهم وارتباط كثير منهم بثقافة تراثية؛ لأن المنتسبين إلى هذه الجماعة لا تجمعهم فلسفة واحدة، ولكنهم شعراء بينهم قدر

مشترك من السمات الغنائية الذاتية الطليقة بطوابعها من حرية التعبير وجمال التصوير والتغني بهواجسها وأحزانها.

ولكن الحركة النقدية بقيادة العقاد لم ترفع السوط عن فكر ونتاج هذه الجماعة ممثلة في أبي شادي والمقربين منه، بل إن طه حسين لم ينج من قبضته إبراهيم ناجي. وكان من آثار هذه الحملة إغلاق مجلة أبولو، ومع ذلك بقي الصوت الشعري لهذا الاتجاه ممتداً.

ولعل محمود حسن إسماعيل يُعَدُّ الخلاصةَ الفنية الراقية لكل الجهود الأدبية والنقدية قبله، ولا يتسع المجال للوقوف مع شعره الفني الرفيع، ولكن من المفيد للغاية أن نستمع إليه في وقت مبكر 1947، وهو يؤرخ لكل الحركات الأدبية قبله، حيث يدين أحمد شوقي، ويدين خليل مطران، ويدين أصحاب الدعوات التجديدية بقوله في مقدمة ديوانه «أين المفر»: «ظلَّ الشعر العربي... مشدود الوثاق على خشب المنابر... وحوله رهطٌ من السَّدنة المتحفِّزين للذَّبِّ عن شعائره الموروثة...

وتَصَدَّرَ اللِّمَةَ الضخمةَ ممن أقاموا أنفسهم على الشعر سدنةً أبراراً وأوصياءَ، رَتَلٌ من الركبان المحافظين يتوسطهم شاعر عبْل البيان، قناصٌ لما يرضي مزاج الحياة حوله، مُتماوج الصيْح مع خواطرِ جيله وهموم قومه، فجرفَ صيتُه البقاعَ وطنَّ بوقُه في شعاب الشرق، وتزلَّقت شهرتُه على رقاب العصر، فأمَّرُوه صاغرين على الشعر، وحفَوا خاشعين حول قبابه النَّاغمة بالجرْس، وفخامة الإيقاع، والترنيمِ اللفظي الساحر، وتأنُّقِ الزيِّ البيانيِّ... وانتهى بعده رجاءُ الناس في أن تجود الحياةُ بمثله...

ثم ورَّثوا معه في هذا العرش الموطَّد بأيديهم شاعراً ممَّن ذرتهم ريحُ شهرته... فأعادوا له السُّرادق، وألبسوه مسوحَ شيخه... وقالوا

له: سلامَ الفاتحين: لقد كنت حاملَ اللواء وأستاذَ الشعر والشعراء، ورائدَ المجددين: العاقلَ الحذر، في تطعيم الشعر العربي الجامد بلقاح الفن الأوربي... وهكذا نسخوا على رأسه لواء الإمارة الموروثة: إمامةً أبطأها الأوان... وأخْفَتَ صليلُ أقدامه نبضَ المواهب الجديدة...».

* ثم يقول عن المجددين: «وبالغوا في التَّخفي وراء تلك السلائب المخطوفة، والفنُّ نَمَّامٌ على وطنه، فلم يُمْهِلْهم قليلا في الترويج لهذه البضاعة الذهنية الشائهة حتى هَتَك عنها الحجاب، وعصفَ بالطلاسم اللفظية، التي أعانهم غموضها على التدليس، في إيهام الشرق بأنهم أضافوا جديداً إلى أدبه الراكد العقيم!!

نزعاتٌ ومذاهبُ، ومدارسُ شعريةٌ، وتجديدٌ وثورةٌ على القديم، وكلُّها مباخرُ مَدْخُولَةُ الفَوْح على الشعر العربي، أفقدهم الإدمانُ على شميمها قوةَ احتماله كموجود حُرٍّ الطبيعة والكيان لا يُعْوِزه التلقين الخارجي ولا يُجدي شيئًا تَسوُّلُ الحياة له طمعًا في تغيير طاقته...

وبين هؤلاء، وهؤلاء، ضربت على الشعر أسداد خانقة من التَّشبث بالقديم، واحتراف التجديد، فوقف عاثراً مظلوم الجراح يلفِّقون له البواعث، ويصنعون له المثيرات... فأخذه الناس لغواً رخيصًا لفراغهم...

ونفد صبر الطبيعة في احتمال هذه الأغلال... فأطلقت نُذرَها بأصوات جديدة، أفلتَ زمامُها من عقال العبودية،... وراحت تتموَّجُ أوتارُها بحنين الأسرار الواغلة في ظلام النفس الإنسانية، وأنين قيدها وعذابها المصفَّد العميق، ومالت إلى السِّحر المحجَّب العاصي وراء أحزان الطبيعة وأفراحها... وشبَّ غناؤُها من نار الشقاء الإنساني الذي ترزح تحت نَيْرِه جوانحُ الشرق المعذَّب المقهور...

فيا أيتها الأجنحة الضاربةُ في ضباب الشرق

شُقِّي حجاب السرِّ المختَّم على جراح الوجود...

واجرفي بنارك الحرة الواثبة هشيمَ الواقفين بتوابيت الماضي في طريقك الطويل؛ وأيقظي الغاب والرعيان».

لكن: هذا الصوتَ الفنيَّ الجبار إبداعًا وإدراكًا لمفهوم الشعر قديما وحديثا زاحمته الرعيان من قوافل وقبائل الشعر الحر.

مع الحداثة والمعاصرة وحركة الشعر الحر Free Verse:

بعد أن عبَّد المهجريون وجماعة أبولو الطريق في دعواتهم التحررية استقام عود حركة الشعر الحر، وملأ الساحة لاسيما في دوره الثاني الذي بدأ عام 1947.

أما دوره الأول: فتعود بدايته إلى الخروج على بناء القصيدة العربية إلى «رزق الله حسونة» عام 1869 حيث سعى إلى العثور على أشكال أخرى للشعر، فكانت تجربته في الشعر المرسل « Blank Verse » ، ثم جاء جميل صدقي الزهاوي 1905 وأحيا التجربة، وفي نفس العام «زاول أمين الريحاني تجربته في الشعر المنثور بتشجيع من جرجي زيدان ... وكلما اشتد اتصال الشعراء العرب بالشعر الأوربي زاد تطلعهم للبحث عن الجديد من الوسائط والأغراض والتكنيكات، والمجازات والأشكال الفنية كما زاد تطلُّعهم لتحرير أنفسهم من كل ما يمتُّ إلى الشعر السائد»[(95)].

وأول محاولة جادة عبَّدت الطريق وقادت الخطى قام بها الشاعر أحمد زكي أبو شادي حيث حاول كتابة «الشعر الحر القائم على إيقاع شعري لا نثري في الأدب العربي الحديث» (ص 232).

وقد آثر أبو شادي الشعر الحر على الشعر المرسل؛ لأنه وجد في الشعر الحر وسيلة أفضل لصياغة الملاحم والدراما الشعرية... ولأنه

يُمَكِّنُ الشاعر من تنوّع الإيقاع... ومن استخدام التعبير المحكم لنقل مراده إلى المتلقي» (ص 234).

واعتقد أبو شادي «أن الشكل الشعري السائد يميل إلى استعباد الشاعر، فالوزن التقليدي يجرُّ الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتكنيكات تضرب بجذورها في أعماق عقله الباطن، وتملي عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب... وحاول أبو شادي البرهنة على أن الشكل التقليدي لا يتّصف بالكمال...» (ص 235).

يقول أبو شادي على صفحات أدبي عام 1936: «ليست الصياغةُ الكلاسيكيةُ قويَّةً، ولا فخرَ لصاحبها بها؛ إذ لا أثر يذكر لابتداعه الشخصي فيها، بل هي قائمة على نماذجَ قديمة في عقله الباطن، وإن هو لم يتعمد التقليد، ونحن نعدُّ الأسلوب الكلاسيكي من أهون الأساليب، وقد جرى به قلمنا مرات لم نفخر بواحدةٍ منها، وإن أعزَّها النقاد، وتناقلها أصحاب الصحف؛ لأنهم جَرَوْا على احترام هذا الطراز من الصياغة... أما الصياغة القوية في رأينا فهي صياغة الابتداع القوي الشخصية، ولو جاء مخالفًا للمألوف وأنكره العرف» (ص 235-236)، [وانظر مجلة: أدبي مجلد 1 عدد7-9 سنة 1936 ص 353-354].

وكان أبو شادي قد نشر قصيدة من الشعر الحر عام 1926في ديوانه: «الشفق الباكي» (ص 238) «وقام تكنيك أبي شادي في شعره الحر على استخدام بحور عربية مختلفة تبعًا لما تتطلبه تجربته الشعرية» مع اختلاف عدد التفعيلات في السطر (ص 246).

واستجاب لتجربة الشعر الحر عدد من الشعراء، كلٌّ حسب فهمه، وأعلن أبو شادي عن ذلك في بيانه الأول الذي نشره عن الشعر الحر بمجلة أدبي عام 1936 ص 247.

وتتابعت أدوار خليل شيبوب، ونقولا فياض (ص 252/260/262) ثم جاء دور مصطفى عبداللطيف السحرتي (ص 267).

وأبو شادي هو الذي وضع المصطلح الأساسي الذي ينتظم الأشكال المختلفة للشعر الحر، وهو الذي وضع له التسمية الإنجليزية Free Verse واستعمل تسميات مرادفة لهذه التسمية، منها: النظم الحر، الشعر المرسل الحر، واستخدم خليل شيبوب اسم: الشعر المنطلق، وأسماه د. محمد عوض محمد: «مجمع البحور وملتقى الأوزان» وكذلك انتقد د. محمد النويهي تغير البحور (ص 278-279).

وهاجم د. لويس عوض العربية الفصحى، وكتب في مقدمة أحد دواوينه يقول: «حطموا عمود الشعر العربي» وادَّعى أن الأدب العربي الفصيح ظل أجنبيًا عن المصريين، ودافع عن الأدب باللغة العامية، وراح يتسول لنا أدبًا آخر يراه أنفع لنا (ص 283-284) وراح يصنع صنيعًا أسوأ من صنيع أبي شادي؛ فلم يهتم بالفصاحة والزخرفة والبلاغة، وكان شعارُه: خُذ البلاغة والوِ عُنقها.

وفي عام 1947 تبدأ المرحلة الثانية للشعر الحر وهي مرحلة انتصاره ونموه الحقيقي في تاريخ الشعر العربي الحديث، وقد ظهرت بالعراق مواهب جديدة تتمثل في «بدر شاكر السياب» و«نازك الملائكة»، ثم كان «عبد الوهاب البياتي»، و«بلند الحيدري».

واعتبر أحمد زكي أبو شادي أن جهوده أثمرت هؤلاء وزملاءَهم (ص 292) وامتلأت الساحة في مصر والعراق ولبنان وسوريا، وفي جميع البلاد العربية على تفاوت في حظوظها، وظهر جيل من الشعراء وسط الساحة العربية يحتفي بالنمط الجديد ويصرُّ عليه، منهم: «صلاح عبد الصبور». ولقي هذا الجيل مقاومةً كبيرة من حركة النقد المضاد، ومن أبرز أعلامها: «عباس محمود العقاد» الذي كان يكتب على قصائد الشعر الحر: «تُحال إلى لجنة النثر»، ولكن الجيل الجديد تقدَّم على الطريق، ثم ظهر جيل ثانٍ بعد صلاح عبدالصبور ورفاقه يمثله الآن

في مصر شاعران كبيران هما: فاروق شوشة، ومحمد إبراهيم أبو سنة - ولفيف حولهما - وكلاهما جدير بدراسة فنية تليق به.

وبهذه الجهود الزاحفة وبنتاجها الشعري الواسع انفصل واقع الشعر العربي من حيث الشكل أولا عن القصيدة العربية، وقد تلمّس بعض الباحثين القول بأن شعر التفعيلة يمثل قدراً من الحرية يسمح بها الشعر العربي بزحافاته وعلله، وكتب «صالح حسن الجداوي» بحثًا مطولاً في ذلك في مقدمة الشفق الباكي لأبي شادي (ص 277).

ولكن المسألة تجاوزت حدود الدفاع والتسويغ إلى قيام حركة نقدية تؤصِّل لهذا الشعر وتضعه موضع الدراسة والتحليل مع الكشف عن قيمه الفنية وعناصره البنائية من حيث مفهوم القصيدة الحديثة، ولغتها، والقيمة الإيحائية للأصوات والألفاظ، وأسلوب الحذف والإضمار والتكرار، وإلغاء الروابط اللغوية وأدوات التوصيل، ودراسة الصورة قديمًا وحديثًا، والكشف عن تراسل الحواس والفنون، ومزج المتناقضات، وأسلوب الغموض والرمز ومفهومه، والدلالة المزدوجة، وتحليل استخدام الرمز التراثي وهو استخدام خصب واسع المدى، وكذلك المفارقة التصويرية بأنواعها. وموسيقى الشعر الحر بأسسها وأشكالها، وأخيراً البناءُ الدرامي والتكنيكات المسرحية والروائية والسينمائية في القصيدة الجديدة[96].

لكن ماذا بقي بين هذه الحركة الشعرية والشعر العربي بتاريخه الطويل؟

بقيت أولا التفعيلة العروضية بإيقاعاتها المفردة سمةً وذُماءَ حياةٍ بين والدٍ وما ولد، إنها فسيلة من جذرٍ، تدل عليه، وتشي بنوعه، وتحمل قبسًا من جيناته[97].

وعلينا أن نذكّر في هذا السياق بأن كل شعراء الشعر الحر تقريبًا ولاسيما الكبار منهم الذين ظهروا في جيل الستينات وما قبله، كانوا

شعراء يمارسون قول الشعر الموزون المقفّى، ولهم ثقافتهم الواسعة في التراث الشعري قديمه وحديثه، ولديهم الاستخدام اللغوي الصحيح والفصيح مع تطور الأسلوب والمعجم وأدوات البناء الفني.

ولديهم سمات وظواهر فنية منها: ظاهرة توظيف التراث بأسلوب الرمز والإشارة، مع الحرية في تشكيل هذه العناصر التراثية، حيث أصبح استدعاء الشخصيات[98] والأساطير يتخذ أشكالاً وأساليبَ فنيةً متعددة؛ بحيث أصبح الشاعر حفيًا بتعصير هذه الشخصية وتلوينها - إذا صح هذا التعبير - فهو يجعلها تراثيةً معاصرةً، حيث يمتد الماضي في الحاضر وينسرب الحاضر في أعماق الماضي بزاده ورؤاه[99]، وهو يختار من بين ملامح الشخصية التي يتناولها ما يتناسب وتجربته المعاصرة كما في شخصية الحلاج عند البياتي[100]، وصلاح عبدالصبور في مسرحية «مأساة الحلاج».

وهؤلاء الشعراء في جملتهم - أعني الكبار منهم - يرون أنهم أصّلوا للتراث الأدبي في دور جديد من أدواره وأنهم أفادوه ولم يقعدوا به.

ومع ذلك كله، مازالت ذاكرةُ المتلقي العربي لهذا الشعر - مهما كان محبًا له حَفيًا به - عاجزة عن استحضاره واستدعائه كما هو الحال في تاريخ الشعر العربي، حيث يجد كبار الشعراء لديه من امرئ القيس إلى المتنبي إلى شوقي إذا كانت الدواعي تستدعي حضور الشاعر القديم، وهذا فرق يؤصل لشاعرية الشاعر القديم.

وهذا الجيل من الشعراء الذين نهضوا بالشعر الحر حتى عام 1970 أصبحوا شعراء تقليديين: حيث خلف من بعدهم خلف أضاعوا الثقافة العربية وتنكروا لها، وكانوا يقرؤون الشعر الحر بالكاد، ثم اعتبروا شعراء الشعر الحر قبل عام 1970 شعراء تقليديين حتى وإن قالوا بطريقة ومنهج الشعر الحر؛ لأن جوانب خصبة من ثقافة - هؤلاء

السابقين - ولغتهم تضرب بجذورها في الأدب العربي، مع اتصالهم الوثيق بالأدب الأوربي والنقد الحديث من أمثال صلاح عبد الصبور، وأحمد عبدالمعطي حجازي، وفاروق شوشة، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وينسحب هذا الحكم على اللفيف الذي اقتدى بخبرتهم، وحاولَ تَمَثُّلَ مواهبهم من ثمار إبداعهم ومساهماتهم النقدية المتميزة، فأضحوا جميعًا عند جيل السبعينات جيلاً تقليديًا قديمًا، أو كلاسيكيًا، كما يطلقون عليهم.

وأخذ هذا الرهط الجديد - جيل السبعينات أنصار الشعر الحر وحماته - يعكف على قراءة منشورات من أشعارهم أنفسهم يتبادلونها ولا يميزون صحّة الوزن في شعرهم الذي هو شعر التفعيلة، ولا يعرفون سلامة الاستخدام اللغوي ما دامت معرفتهم به غير قائمة، وطاقتهم عنه عاجزة.

وهذا الفريق في تاريخ الشعر يمثل خطرًا حقيقيًا لكثافة الغموض وعصيانه على الفهم، وضعف البناء الفني، وانهيار مقدسات اللغة، ورعف الجراح التي تتعرض لها موسيقى التفعيلة العروضية.

وقد منحت الشاعرة الناقدة الموهوبة الفذّة «نازك الملائكة» البحث الأدبي دراسة واسعة عميقة مفردة الوتر عن الشعر الحر في كتابها: «قضايا الشعر المعاصر»[101]. وهي في هذا الكتاب أسست تأسيسًا واسع المدى لحركة الشعر الحر وقدمت تحديداً لموقفها الفني من الشعر ذي الشطرين - كما اختارت تسميته - ومن الحر معًا فقالت: ليس معنى حفاوتي ودفاعي وعنايتي بالشعر الحر «أننا نتخلى عن الشطرين ونرفضهما؛ فإن لهما مزايًا وعيوبًا كما أن للشعر الحر مزايًا وعيوبًا، وأنا حريصة عليهما محبة لهما كليهما، وكلُّ ما أدعو إليه أن نقيم أسلوب الشعر الحر توأمًا جميلاً لأسلوب الشطرين، فكلاهما طفلٌ يلثغُ بالأغاني الحلوة وليس لشاعر أن يرفض أيًا منهما»[102].

ويبدو - لي - من خلال متابعتي ومعايشتي للواقع الشعري لقصيدة الشعر الحر ارتفاع ورقي بعض نماذجه لدى شعرائه الكبار من الجيل الذي وجّه إليه طاقته الفنية الإبداعية أمثال صلاح عبدالصبور، وأحمد عبدالمعطي حجازي، ثم فاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة وغيرهم. بينما بعض نماذجه تفيض بالضعف والغثاثة لدى شعراء آخرين حولهم وبعدهم لاسيَّما والساحة الآن تغصُّ بقبيلهم.

تقول المؤلفة: «وإنه ليخيل إلى من يراقب ما ينشر في الصحف الأدبية من هذا الشعر أن شعراءنا يتناولون الأوزان الحرة ويلعبون بها كما يلعب طفل غير مسئول بحزمة أوراق ماليَّة عالية القيمة غير منتبه إلى ما بين يديه من ثروة...»[103].

ولا مانع لمن يرصد طبيعة الفعل الأدبي - في هذا الدور - من القول بأن الصورة القائمة بحريتها وأخطائها إنما هي دور من أدوار التاريخ الأدبي وعلى الناقد ومؤرخ الأدب أن يرصد هذا الطور والعوامل الفعالة فيه، فهذا كله يصبح جزءاً من التاريخ الأدبي بما له وما عليه، كما يصبح مادة للمقارنة في الدرس المقارن في تطور الفنون والآداب عبر العصور والبيئات المختلفة.

ومن هذا المنطلق فإنه يبدو لي أن هذا الدور في تاريخ الشعر الحر يخالف جوهر التطور في فن الموشحة؛ حيث تعرّض هذا الفن هو الآخر لأنواع من حرية التصرّف والعجز أورثت أصوله في البناء الموسيقي بعض الأخطاء - بل الفساد - ولكن هذا كله أسقطته الموشحة من فنها وجوهر حقيقتها ، وتم رصد هذا الفساد الفني خبراً في تاريخ مسيرتها.

وبقي الخروج على ثوابت الموشحات خروجًا تحكمه قاعدة. أما الخروج في الشعر الحر كما تقرر الناقدة الشاعرة «نازك الملائكة» فإنه خروج العبث والعجز وفوضى التناول.

فهل يعود الشعر الحر إلى الأصل العام الذي أريد له وهو بناؤه على التفعيلة العروضية وليس عبثه بها وتنكره لها، ويصبح ما وقع فيه من فساد - رصدت معالمه نازك الملائكة - خبراً في تاريخه كان، ولم يعد مُتّبعًا، بل يكون الباقي له أن الخروج المسموح به هو ما تحكمه قاعدة مشروعة في موسيقى العروض العربي؟

إن الموهبة المرموقة التي تتمتع بها الشاعرة الناقدة «نازك الملائكة» في الإحاطة بأسرار العروض العربي وبتشكيلاته في القصيدة ذات الشطرين - على حد تسميتها - وفي ألوان الشعر الحر، هذه الموهبة لديها مكّنتها على نحو تنفرد به في تقديم دراسة واسعة المدى غزيرة التفاصيل في فهم الواقع النظري والتطبيقي في الشعر ذي الشطرين، والحر، بتشكيلاتهما المركبة والمفصّلة، ومكّنتها هذه المعرفة الواسعة التي تتميز بها فهمًا مستوعبا لأبعاده، وأذنًا سماعة لبنائه - كما تصف هي - وبراعة تحليل كما يشهد بحثها ويؤكد. كل هذا مكّنها من تقديم تفصيلات تدع الحليم حيرانا؛ لأنها تبهر من يعرف العروض ومن لا يعرفه.

وقد مكنتها هذه المعرفة وتلك الإحاطة التشريحية نظرياً وتطبيقيًا من الدفاع عن الشعر الحر والتأصيل له في مؤلفها، ولكن هذه المعرفة والثمار المترتبة عليها يعود نفعها على الشاعرة الناقدة وحدها، وعلى نفر من أمثالها في ذلك - وهم قلة مميّزة - وبعض أعلامهم معروفون لنا في الساحة الأكاديمية كدارسين ومؤصلين وحماة لعلم العروض وفنونه - لاسيما في دار العلوم بالقاهرة - ولكن الجمهور العريض من شعراء الشعر الحر، وكذلك ممن درسوا العروض دراسة تعريف لا تمحيص، لا تثمر دراستها الواسعة في أن تأخذ بيدهم إلى دروب معرفة العروض، ولا تغير حالهم من قصور المعرفة به والخطأ

فيه؛ لأن العروض في جوهره موهبة خاصَّة وليس معرفة متاحة سهلة المنال بالدراسة والتحصيل كالنحو العربي مثلاً.

وقد اكتشفت الشاعرة الناقدة "نازك الملائكة" بنفسها وكشفت للقارئ المدى الواسع لجهل الشعراء - الذين يدَّعون الشعر الحر - بالعروض العربي، وأسهبت في وصف ذلك، وشخَّصت الآثار الفنية التي ترتبت على هذه الحقيقة.

ومن ثمَّ فإن دراستها القيِّمة ذات المعرفة العلمية والفنية لا تمد الدارسين أو المبدعين بدفعة تقود خطاهم إلى الغايات الفنية التي كشفت عنها ورصدت أبعادها في التقدم والدفاع عن الشعر الحر. والموقف كله لا يدل إلا على موهبتها وعبقريتها في المعرفة بالعروض. ولكنها معرفة لا تثمر إلا مع نظرائها من القلة النادرة، ويبقى جمهور المبدعين والدارسين يحوم حول النهر ويفزع منه عجزاً ورثوه، وليس بدعةً ابتدعوها.

وفي مواضع متعددة من كتابها توضيح وتأكيد لحقيقة عجز الكثرة الكاثرة - من شعراء التفعيلة - وجهلهم بأبعاد العروض العربي وطرائق استخدامهم له. وهذه حقيقة شديدة الوضوح لمن يستوعب قراءة كتابها جملةً وتفصيلاً[104]. فهل في ذلك موضع فخر لمبدعيهم، أو عرفان بحق لمواهبهم التي تحطم ولا تبني، والتي تزوِّر ولا تقوِّم، والتي تنوء بحملها ولا تنهض بحقه؟

ومن اللافت للنظر أنه صدر عن نادي أبها الأدبي كتاب «جناية الشعر الحر» لمؤلفه: «أحمد فرج عقيلان» 1982[105] وهذا الكتاب ثورة من أجل الشعر العربي واللغة العربية وتراثها المجيد، وحشد لكل ما قام به دعاة الشعر الحر وقصيدة النثر أيضًا من جناية على العربية لغة، وتراثها الأدبي شعراً.

ويورد نصًا للأستاذ «أحمد حسن الزّيّات» ضمن سياق طويل في النقل عنه فيقول: «نحن في الشرق لا تنقص شعرنا الموسيقى فهو ناضجٌ موسيقيًا، ولكن تنقصه الأفكار الباعثة نحو الكرامة والتجارب الثقافية الواسعة. فلماذا نجعل كل تجديدنا منصبًا على هدم الموسيقى الشعرية وإفراز الغموض وصيحات الانحلال؟ إن هذا لا يمكن أن يسمّى تجديداً مبصراً، وأولى أن يسمّى تقليداً أعمى»(106).

ولكن الأدهى من هؤلاء، **رهط قصيدة النثر**، أو الشعر المنثور، الذي يعرف في الفرنسية باسم: «Vers Libre» وفي الإنجليزية باسم: «Free Verse» وتبدأ مسيرتهم منذ مطالع القرن العشرين، وبعض **الشعراء** العرب - والمسيحيون منهم في المقام الأول - يكتبون الشعر بطريقة النثر(107)، والشعر المنثور في الأدب الغربي مستلهمين في كتاباتهم الإنجيلَ وترجماتِ الشعر الكلاسيكي والحديث (ص 425).

واتجاه الكتاب المسيحيين إلى هذا النوع من الكتابة ليس لأنهم «اطلعوا على الشعر المنثور في ترجمات الإنجيل.. فحسب، بل أيضًا لأنه وجد في طقوسهم الدينية المكتوبة بالعربية محاولةً **مقصودةٌ** لأن تكون غنائية بأسلوب نثري .. وكانت هذه الصلوات والطقوس الكنسيّة... مبنية على تكنيكات النثر الشعري» (ص 425).

ومن أقدم النصوص في ذلك ما كتبه نقولا فياض عام 1890بعنوان: «تقوى» ثم ضمّنها ديوانه: «رفيفُ الأقحوان» عام 1950 (ص 427).

وفي أكتوبر سنة 1905 نشر «أمين الريحاني» في مجلة: «الهلال» قصيدةً نثريةً سمّاها رئيس التحرير «جرجي زيدان» في تقديمه لها: «الشعر المنثور» (ص 428).

وقد لعب الشعراء اليهود في العراق دوراً مهمًا في تطور الشعر المنثور كأداة للرومانتيكية والرمزية، ونزعوا في الأسلوب والشكل والأفكار إلى احتذاء الشعر المنثور لدى المهجرين الشماليين ونشروا...

شعراً منثوراً في الدوريات العراقية، وقد دافع «معروف الرّصافي» عن هذا الجنس الأدبي الجديد على الرغم من افتقاده موسيقى الوزن» (ص 437).

وكانت كتابات «خليل مطران»، و«مي زيادة» ابتداءً من عام 1908، ثم نشرت «مي زيادة» بعد ذلك كِتَابَيْهَا: «كتابات وأشعة» و«كتابات وإشراقات» في عامي: 1922، 1923 ص (439-440).

وعندما ظهر ديوان «مناجاة» لحسين عفيف في القاهرة عام 1933 وهو من الشعر المنثور، رحّبت به مجلة أبولّو، وشجّعه أبو شادي (ص 440)[108] وأثنى على هذا النوع الجديد بمصر.

«وفي نهاية الأربعينات أصبحت دعوى - أن الشعر لا يعتمد بالضرورة على الوزن - أكثرَ قبولاً بعامة» (ص 443).

وفي حماية مجموعة من المجلات الأدبية: «استطاع عدد من الكتاب أمثال: إلياس خليل زخاريا، وهنري حماتي، ونقولا قربان، وإلياس ماسوح، وجورج ضو، وفؤاد سليمان، وفؤاد حداد، وأورخان، وميّ ميسر، وإبراهيم شكر الله، وثريّا ملحس استطاعوا - مع آخرين - أن يمنحوا الشعر المنثور في العربية دفعةً كبيرةً» (ص 443).

ثمّ جاء (أدونيس) ليفاخر بأنه أول من كتب قصيدة النثر عام 1958 ص 446 «ثم تلقت قصيدة النثر دفعةً جديدةً من شعراء آخرين أمثال: أنسي الحاج، ونقولا قربان، وشوقي أبو شقرا» (ص 448).

وقد شنّت الشاعرة نازك الملائكة في كتابها: «قضايا الشعر المعاصر»[109] حملة على هذا اللون من الشعر، سوف نعرض لها بعد قليل (ص 451-455)، وهي من وجهة نظري مناقشة موضوعية، تقوم على الفهم الدقيق، والرّصد الأمين، والوعي الفني الرّفيع[110].

وجوهر المفهوم الفني لهذا النوع من الكتابة الأدبية: «التحرر من الوزن والقافية» والاعتماد على التجانس الصوتي، والصّور الشعرية، والموسيقى الداخلية (ص 452).

وفي السنوات الأخيرة تجمعت طلائع من الشبيبة لم تجد لها حظًا من الكتابة الأدبية إلا هذا النوع من الأسلوب النثري وهي تصرُّ على أن تدخل بكتاباتها هذه عالم الشعر والشعراء.

ويبدو - لي - أن أخطر ما يواجه التطور الأدبي اليوم هو ما يسمى بقصيدة النثر، وقد كشفت دراسة س.موريه عن نسبها وقبيلها. كما فعل س. موريه (في مؤلفه القيم: الشعر العربي الحديث).

فكيف تكون قطعةُ النثر شعراً وقد تخلفت عن الإيقاع الموسيقي للشعر، حتى في أدنى صورة من الاحتفاظ بالتفعيلة العروضية؟

ومن قال: إن النثر يخلو من الفن الأدبي العالي، ومن رُوح شاعريَّة المنزع؟!! ومن ثم فهو في كل الأحوال نثرٌ فني. نعم للنثر أحيانًا إيقاع داخلي وخارجي، ولكنَّ ذلك كلَّه ليس من موسيقى الشعر[111].

إن الخلط بين النثر والشعر على هذا النحو لا يقف عند حد تقارض السمات والوسائل الفنية بين الأنواع الأدبية التي تطور إليها المفهوم النقدي المعاصر، وإنما هو استئصال لنوعٍ تزييفًا لإحلال آخر بغير مسوغ يحله، ولو قبلنا هذا التزييف في قوانين وثوابت الحياة البيولوجية لانتقض الوجود كله على رؤوسنا حيث يختلط الذكر بالأنثى في طبيعة النوع ووظيفته[112] فأيُّ خرابٍ حَلَّ بالرؤى في تمييز الحَقائق؟!

إن الدكتور طه حسين في مطالع هذا القرن منذ أكثر من ثمانين عامًا أدركَ - وهو لمايزل ناشئًا - أن الطبيعة تعلمنا قانون النقد

الصّحيح، حيث أخذ يشرح في رؤية فلسفية محببة - على صفحات البيان عام 1911 - مقدار الجهل بالمشابهة الشديدة بين المحسوسات والمعنويات في وحدة القانون النقدي الذي يشملها قائلاً: «... **بينما عمل الطبيعة في تحليل المادة وتركيبها وتحويلها من صورة إلى أخرى ليس إلا نوعًا من النقد الحقيقي، بل هو أصح أنواع الانتقاد؛ لأن أقرب نتائجه إبقاءُ النافع المفيد وإفناءُ الفاسد المضرّ... وليس النقد في الأشياء العقلية والمعنوية إلا نوعًا من هذا النقد الفطري.. نعم إن النقد في المعنويات ليس إلا إعانةً للطبيعة على عملها**»(113).

تقول الشاعرة الناقدة «نازك الملائكة» في سياق حديثها عن قصيدة النثر وإنكارها لها وسخريتها منها: «إن المضمون الواضح لهذه الحماسة من أصحاب الدعوة هو أن النثر سائر في رأيهم إلى أن يَقْتل الشعر، وأن دولة الوزن ستدول... وهكذا يذهب هؤلاء المتحمسون الخياليون إلى أن الشعر شيء عتيق ينبغي أن يزول ويحل محله النثر» ثم تسخر قائلة انتبه أيها القارئ الكريم «فإنهم يشترطون شروطًا (هي) أن يحتفظوا بالكلمات: (شعر) و(شاعر) و(وزن) لأنهم يريدونها لتسمية النثر والناثر وما يكتب. وهذا يبدو لنا من أعجب المفارقات والحق يقال».

«والأساس النفسي في هذه الدعوة أن هؤلاء الكتاب الأفاضل الذين يحسنون إبداع نثر جميل، أحيانًا يزدرون ما يمتلكون من موهبة ويتطلعون إلى ما لا يملكون. إنهم باختصار لا يحترمون النثر وذلك هو أساس الإشكال الذي وقعوا فيه. إنهم مهما أبدعوا من صور وأفكار في قالب نثري يحسون أنهم مازالوا أقل إبداعًا من شاعر يخلق هذا الجمال نفسه، ولكن بكلام موزون، ولذلك تراهم يعبرون عن ازدرائهم بموهبتهم بإطلاق كلمة (شعر) على ما يكتبون، وكانوا في السنين الخالية يقولون: (شعر منثور) مشيرين بكلمة (منثور) على الأقل إلى

أنه (نثر) فأصبحوا اليوم من الاستهانة بالمقاييس الموضوعية بحيث يجرؤون على أن يسموه شعراً على الإطلاق، لا بل إنهم أصبحوا يحتقرون الشعر ويسمونه: (تقليديا)؛ لكي يجعلوا الإبداع والتجديد قاصراً على نثرهم المبتكر فهو الشعر الأوحد برغم المقاييس كلها، ولعله واضح أن دواء هذا الإشكال أن يمتلك هؤلاء الكتاب الثقة بالنفس. فمن قال لهم: إن النثر وضيع، أو إنه لا يمنح قائله صفة الإبداع؟ ولماذا يحسبون أن نثرهم لا يكتسب الإعجاب إلا إذا هو نسخ ذاته وسمى نفسه شعراً؟»[114].

ويحسن بنا هنا أن نشير إلى أن النقد العربي القديم أعلى مقام النثر فوق الشعر؛ يقول القلقشندي: «اعلم أن الشعر وإن كان له فضيلة تخصه ومزية لا يشاركه فيها غيره... فإن النثر أرفع منه درجة وأعلى رتبة وأشرف مقاماً وأحسن نظاماً، إذ الشعر محصورٌ في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ والتقديم والتأخير... وغير ذلك مما تُلجئ إليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعة لألفاظه. والكلام المنثور لا يُحتاج فيه إلى شيء من ذلك...»[115].

وبعد: فإن كل أدب ينم عن وطنه، وليس قبول قصيدة النثر في الآداب الأوربية بمسوِّغ مشروعيَّتها في ديوان الشعر العربي.

وفي جميع الأحوال فلا أحد يحجر على تأدب المتأدبين بالنثر الأدبي العالي الرفيع، ولكننا نرفض التربص بالقضاء على الشعر العربي بقبول هذه الموجة الإعلامية المدخولة في التسويغ للمولود غير الشرعي المسمى بقصيدة النثر.

وليس من الحجج المقبولة في مشروعية قصيدة النثر «هذا التمحك بالشعر الأجنبي، فالثقافات والفنون تختلف وتتباين، ولها أوطانها على عكس الحقائق العلمية التي لا وطن لها»[116].

وإن الدراسة الواسعة القيمة التي قدمتها الكاتبة الفرنسية «سوزان برنار» في كتابها «قصيدة النثر» باللغة الفرنسية (ط 1 1958) والتي تمت ترجمتها في جزءين (ج 1 1988 ج 2 2000)[117]. تُعَدُّ أقوى وأوسع دراسة نقدية تأصيلية لقصيدة النثر في الأدب الفرنسي، وقد اعتمد عليها قادة الحداثة في الوطن العربي وفي مقدمتهم الشاعر والناقد علي أحمد سعيد - أدونيس - حيث كشف الناقد رفعت سلام في تقديمه لترجمة «راوية صادق» لكتاب قصيدة النثر في دراسة واسعة - عن علاقة أدونيس وغيره في الأخذ الواسع من هذا المؤلَّف دون أن ينال حظَّه من التعريف به والدلالة عليه.

وهذه الدراسة لها مقامها ومكانها في سياق الأدب الفرنسي والآداب الأوربية، وينبغي الإفادة منها - ومن كل دراسة جادّة - في التأصيل لأدب نثري رفيع ورؤًى نقدية بناءة، أمّا أن يؤتى بها - مع سبق الإصرار والترصُّد - لتنسخ تراثنا الأدبي، وتقتل تراثنا الشعري الذي ترجع جذوره إلى أكثر من ألف وستمائة عام، والذي يتميز خصائص لغوية وفنية تشهد بخصوصيته بين سائر الآداب ويتم هذا الوأد تأسيساً لقصيدة النثر في الأدب العربي - فحسبنا في الرد على ذلك ما سبق أن عرَّفنا به عند الحديث عن إنكار نازك الملائكة لقصيدة النثر.

الهوامش

1) الذوق الأدبي - ترجمة د.علي الجندي ط 1957.

2) الشعر الجاهلي د. سيد حنفي ص 31 وما بعدها.

3) من الباحثين من ينكر قوله الشعر في الإسلام: الشعر والشعراء لابن قتيبة 274/1 تحقيق أحمد محمد شاكر. تاريخ الأدب العربي د.عمر فروخ 231/1ط بيروت.

4) تاريخ الشعر العربي د.نجيب البهبيتي ص 60 وما بعدها ط الدار البيضاء.

5) راجع على سبيل المثال مقدمة ديوان وحي الأربعين للعقاد، وراجع مقدمات الدواوين السابقة سنة 1913 التي كتبها العقاد لشكري، والمازني، وراجع كتاب الديوان، وراجع

الغربال لميخائيل نعيمة، وراجع في التطبيقات الأدبية للموضوع ص 145من تطور الأدب الحديث د. أحمد هيكل ط أولى دار المعارف.

6) راجع في تميز الغزل الحجازي «التطور والتجديد في الشعر الأموي» د. شوقي ضيف ص 219-243 ط 6 دار المعارف.

7) الأغاني 1/ 114 ط دار الفكر شرح وهوامش أ. عبد أعلى مهنا، أ. سمير جابر.

8) الأغاني 114/1 ط دار الفكر شرح وهوامش أ. عبد أعلى مهنا، أ. سمير جابر.

9) الأغاني 85/20 وجاء في الطبعة نفسها من الأغاني بصيغة أخرى 126/20.

10) السابق 85/20.

11) السابق 117/20.

12) الأغاني 129/20-130.

13) تاريخ الشعر العربي د. نجيب البهبيتي ص 60.

14) السابق ص 162 وانظر عنه الشعر والشعراء لابن قتيبة ص 68 تحقيق أحمد شاكر دار المعارف.

15) تاريخ الشعر العربي ص 177.

16) الأمالي لأبي علي القالي 314/2 ط 2 دار الحديث 1404هـ/1984م.

17) اتجاهات الشعر في العصر الأموي د. صلاح الدين الهادي ص 339 ط 1 الخانجي القاهرة.

18) الأغاني 5/8 ط الثقافة بيروت، الشعر والشعراء 465/1 عن جرير، 476/1 عن الفرزدق، 483/1 عن الأخطل.

19) تاريخ الشعر العربي د. نجيب البهبيتي ص 189 وانظر: اتجاهات الشعر في العصر الأموي د. صلاح الهادي في مباحثه المختلفة والشعر الأموي د. محمد فتوح ص 46 دار المعارف القاهرة.

20) راجع في ثقافة هذا العصر ومصادرها: العصر الإسلامي د. شوقي ضيف ص 199.

21) راجع القصيدة في ديوان جرير ص 115 ضبط وشرح إليا حاوي ط 1 لبنان سنة 1982م.

22) الشعر والشعراء لابن قتيبة 1/ 467 ط السلفية.

23) السابق.

24) العصر الإسلامي د. شوقي ضيف ص 262، 275-276.

25) السابق.

26) السابق.

27) تاريخ الشعر العربي ص 190.

28) انظر ذو الرّمّة ص 320 وفي البيت ص 333.

29) ذو الرّمّة ص 147.

30) انظر في مباحث تقسيم العصر العباسي سياسيًا وأدبيًا كتابي: الشعر العباسي ص 17 وما بعدها، ص 109 وما بعدها ط دار المعارف بالقاهرة 1987.

31) راجع في ذلك نسخة الديوان جمع السيد محمد بدر الدين العلوي فهي تختلف عن نسخة الطاهر بن عاشور في نص القصيدة.

32) راجع في كتابي الشعر العباسي مبحث «ثورته على الأطلال» ص 181-194 فهو يقدم رؤًى ومباحث جديرة بالمراجعة. ط دار المعارف – القاهرة.

33) انظر المعجم الوسيط في (المعَى) 914/2 (والمعنى: كان أحبابي في قربهم لي كأحشائي، بهم حياتي تبقى وتنهض) وبمراجعة المعنى الذي جاء في ديوان بشار بتحقيق أ. محمد رفعت، وأ. محمد شوقي أمين بأن المقصود معنى التعب والإعياء فإن السياق في النص يرفضه. انظر الديوان 229/1 هامش (1).

34) الأغاني 15/4 ثقافة.

35) الأغاني 35/4-36 ثقافة.

36) العمدة لابن رشيق ص 212 بتحقيق العلامة د. النبوي عبد الواحد شعلان ط الخانجي بالقاهرة سنة 2000م.

37) ديوان أبي تمام ص 100 طبع نظارة المعارف. عمل محيي الدين الخياط.

38) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي 394/2 تحقيق د. عبده عزام ط دار المعارف وانظر في دراسة النص كتابي: الشعر العباسي ط دار المعارف.

39) انظر في نص القصيدة ودراستها وتحديد السمات الفنية لهذه المقدمة كتابي: «الشعر الجاهلي مادته الفكرية وطبيعته الفنية» الصفحات: 81-84...، 113-114، 345-370 (وعلى الأخص ص 369–370) الناشر مكتبة الشباب القاهرة. وانظر من الكتاب نفسه ص 273–309 قصيدة المسيب بن علَس «وعلى الأخص صفحات: 295-309.

40) المثل السائر 227/3 تقديم د. أحمد الحوفي، د. بدوى طبانة ط نهضة مصر الفجالة.

41) راجع المثل السائر 227/3 وانظر جملة النصوص في ديوان البحتري تحقيق حسن كامل الصيرفي 2779/5 دار المعارف وراجع عنه في التقويم الفني لأدبه: رسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني. وراجع عنه كتابي: الشعر العباسي ص 329-391 دار المعارف بالقاهرة.

42) راجع ص 16 بتحقيق د. عبدالمنعم خفاجي ط الحلبي 1945.

43) ص 14-15 تحقيق د. خليل عساكر وآخرين ط بيروت المكتب التجاري.

44) السابق.

45) أخبار أبي تمام للصولي ص 53.

46) راجع: النقد المنهجي عند العرب ص 88 وما بعدها د. محمد مندور.

47) النقد المنهجي عند العرب ص 88..، 101، 104، 115.

48) معجم الأدبا، 8/87-88 دار الفكر بيروت.

49) قام الباحث د. محمد عبدالسلام بتقديم هذا الكتاب مُحَقَّقًا ضمن رسالته للدكتوراه. مكتبة كلية دار العلوم القاهرة.

50) راجع فيما سبق: المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية، المورد، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص 46-45 د. مجدي وهبة ط 1984 وهو غير كاف في تناول هذه المادة، وأفضل منه في شرح المصطلح: originality المعجم الأدبي جبور عبدالنور ص 25-26 ط 1979، وراجع المصطلح النقدي إدريس الناقوري ص 289 ط طرابلس.

51) تاريخ الشعر في العصر العباسي ص 8.

52) الوساطة بين المتنبي وخصومة للقاضي الجرجاني ص 50، طبعة عيسى البابي الحلبي سنة 1966، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. ويلاحظ أن الدكتور محمد مندور تصرّف في صيغة النص في كتابه: النقد المنهجي عند العرب ص 278 دار نهضة مصر الفجالة.

53) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة د. إحسان عباس ص 124-128 ط 7، دار الثقافة بيروت سنة 1985.

54) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة د. أحمد هيكل ص 85 ط 7 دار المعارف القاهرة، وانظر في تفاصيل الفكر النقدي بين المشارقة والمغاربة «تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري» د. مصطفى عليان عبدالرحيم ط مؤسسة الرسالة بيروت 1984.

55) الذخيرة لابن بسام 1/1-2 نقلاً عن د. إحسان عباس «تاريخ الأدب الأندلسي» ط7.

56) المرجع السابق.

57) أ - تاريخ الأدب العربي: العصر المملوكي ص 5-21 ط دمشق 1409هـ - 1989م.

ب - تاريخ الأدب العربي: العصر العثماني ط دمشق 1409هـ- 1989م.

58) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني «المقدمة» ط دار العلم للملايين بيروت ط 4 سنة 1986.

59) السابق ص 204.

60) السابق: المقدمة.

61) السابق.

62) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي عباس محمود العقاد ص 147-148 ط 3 سنة 1965.

63) السابق ص 147-148.

64) مهرجان شوقي 1958 طبع المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. القاهرة.

65) تطور الأدب الحديث في مصر د. أحمد هيكل ص139 ط 1 سنة 1968.

66) السابق ص 146.

67) راجع «الحوار الأدبي حول الشعر» للمؤلف - دار المعارف القاهرة.

68) تطور الأدب الحديث في مصر ص 139.

69) السابق ص 148 وما بعدها.

70) شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص 156 وما بعدها.

71) تطور الأدب الحديث د/ أحمد هيكل ص 164.

72) انظر كتابي الحوار الأدبي حول الشعر ط دار المعارف سنة 1987.

73) تطور الأدب الحديث د/ أحمد هيكل ص 164-169.

74) السابق.

75) السابق ص 170.

76) انظر ديوان العقاد. وانظر كتابي قراءة في الشعر العربي الحديث ص 225، مكتبة الشباب - القاهرة سنة 1976.

77) انظر كتابي: الحوار الأدبي ص 490-511، وانظر عن الشعر المرسل: الشعر العربي الحديث س. موريه ترجمة د. شفيع السيد، د. سعد مصلوح ص 185 وما بعدها.

78) يسألونك: العقاد ص 67 وانظر فصول من النقد محمد خليفة التونسي ص 308-310 وانظر التيارات المعاصرة في النقد الأدبي د. بدوي طبانة ص 293-299.

79) مقدمة ديوان: وحي الأربعين العقاد ص 3-6.

80) الغربال ص 7 ط المعارف.

81) غار: مضى وتغلغل.

82) محبار: متحير وعاجز.

83) الغربال ص 88-103 (مقال الزحافات والعلل).

84) الغربال ص 98. وانظر كتابي الحوار الأدبي حول الشعر ص 498.

85) انظر في جملة الأفكار الآتية بعد عن المهجريين كتاب: «الشعر العربي الحديث» س. موريه ترجمة وتعليق د. شفيع السيد، د. سعد مصلوح، ط دار الفكر العربي القاهرة. وسوف أضع وسط السطور أرقام الصفحات الخاصة بالنصوص والأفكار المقتبسة تسهيلاً؛ للتخفيف من الهوامش في مرجع واحد.

86) راجع كتابي الحوار الأدبي ص 297-362.

87) ويرفض س. موريه في كتابه «الشعر العربي الحديث» الفكرة التي خلاصتها أن

الشعراء المهجريين تأثروا في بعض أفكارهم الفلسفية بابن سينا، ويرى أنها دعوى لا أساس لها من الصحة وهو يردها على كل من أ. د. شوقي ضيف و د. إحسان عباس، ويوسف نجم، ونادرة السراج. راجع ص 146 من الكتاب المذكور.

88) تطور الأدب الحديث د.أحمد هيكل ص 289-325 ط أولى.

89) السابق ص 343 -363 -263 -381.

90) السابق.

91) السابق ص 381-390.

92) راجع كتابي: الحوار الأدبي حول الشعر ص 520.

93) السابق ص 436، 437، 439، 441، 442.

94) السابق.

95) الشعر العربي الحديث س. موريه ص 229، وسوف نكتفي بإثبات أرقام الصفحات داخل السطور دون إحالة عليه بالهوامش.

96) انظر كتاب «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» د. علي عشري زايد ط 1978، مكتبة دار العلوم القاهرة، وانظر «مع الشعراء» د.زكي نجيب محمود ص 81-82 دار الشروق.

97) وبالنظر في فلسفة النظائر في الوجود ودلالاتها الإيمانية المبهرة فإن «الإعجاز هو خلق الحياة الأولى وهي الخلية الحية التي تمثل وحدة بناء الكائنات، فالخلايا تتكون منها الأنسجة، ومن الأنسجة تتكون الأعضاء، ومن مجمل الأعضاء يتكون الكائن الحي» والأساس في تكوّن وتوالد الخلائق يكون «من خلال تقنيات التكاثر الحيواني وليس من خلال تقنيات الهندسة الوراثية. [الاستنساخ بين العلم والدين ، سلسلة دراسات إسلامية، العدد «89» المجلس الأعلى للشئون الإسلامية وزارة الأوقاف بمصر 1423هـ 2003م ص 36-37 المبحث بقلم أ.د محمود إمام نصر تحت عنوان: «وحدة بناء المادة الوراثية في الكائنات دليل على وحدانية الله] ».

98) استدعاء الشخصيات التراثية د. علي عشري زايد ص 77 ط 1 طرابلس.

99) عن بناء القصيدة العربية الحديثة د.علي عشري زايد ص 127 وما بعدها.

100) السابق ص 131.

101)راجع الجزء الأول من الطبعة الرابعة للأعمال النثرية الكاملة لها إصدار المجلس الأعلى للثقافة بمصر برعاية الأمين العام أ. د. جابر عصفور وتقديم الشاعر والناقد أ. د. عبده بدوي 2002م.

102) السابق ص 29.

103) السابق ص 77.

104) راجع على سبيل المثال - لا الحصر - الصفحات 77-179، تحت عنوان: «العروض العام للشعر الحر» وراجع ضمن هذه الصفحات ص 147 تحت عنوان: «إهمال الشعراء». المجلد الأول من الأعمال النثرية الكاملة لنازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر 2002.

105) الكتاب مطبوع بدار المعارف بالقاهرة.

106) السابق ص 35.

107) الشعر العربي الحديث س. موريه ص 423، وهذا البحث من أوثق وأدق المراجع في التاريخ الأدبي، وسوف نكتب أرقام الصفحات داخل السطور لنتخفف من الهوامش.

108) تفضل المجلس الأعلى للثقافة بمصر وأخرج الأعمال الكاملة للشاعر حسين عفيف في ثلاثة أجزاء كبار من إعداد وتقديم الأستاذ عبدالعزيز موافي برعاية أمين عام المجلس أ. د. جابر عصفور، وجاء في ص 9، ص 13 أن ديوان مناجاة لحسين عفيف صدر عام 1934.

109) راجع ص 189-199 من الأعمال النثرية الكاملة.

110) السابق.

111) انظر: البيان في روائع القرآن ص 257 وما بعدها د. تمام حسّان طبع ونشر عالم الكتب بالقاهرة سنة 1993م.

112) ومع ذلك لم تستنح بينات غريبة من الدفاع عن الزواج المثلي واعتباره حقًا مشروعًا للشواذ باسم الحرية، وما أخطها من حرّية!!

113) كتابي: الحوار الأدبي حول الشعر ص 107.

114) قضايا الشعر المعاصر. انظر الطبعة الرابعة منه ضمن الأعمال النثرية الكاملة للمؤلفة، الجزء الأول مبحث قصيدة النثر ص 191-192.

115) صبح الأعشى لأحمد بن علي القلقشندي. تحقيق محمد حسين شمس الدين 89/1 ط دار الفكر العربي بيروت 1987.

116) الأهرام 1193/11/19 ص 14 مقال بقلم الشاعر المصري محمد التهامي.

117) قصيدة النثر سوزان برنار - ترجمة راوية صادق مراجعة وتقديم رفعت سلام دار شرقيات ط 1 ج 1، ج 2 2000 القاهرة.



قلق البحث
عن علاقات الاستعارة
عند عبد القاهر



عالي سرحان القرشي

عبدالقاهر من علماء القرن الخامس الهجري، وقد قدم رؤى رائدة في الدرس البلاغي والنقدي، ظهرت في كتابيه، أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، وكان مما اهتم به عبدالقاهر دراسة الاستعارة، وقد أفاض في تقسيمها ودرسها، ورأى أنها من المعاني اللطيفة التي لا يتأتى التعبير عنها طبعاً سهلاً في كل حين.

وفي بحثنا عن علاقات الاستعارة عند عبدالقاهر، نرى أن عبدالقاهر يعني اتساقاً مع مذهبه في النظم، بالعلاقة الكلية، فيرى أن مزية الاستعارة على ما يقابلها تكمن في الإثبات لا المثبت، ورأى أن فكرة الاستعارة تقوم على الادعاء لا النقل، وحدد درجات قوة الاستعارة.

ومع أن بعض الباحثين المحدثين حملوا على عبدالقاهر، وقاسوه إلى المنجز الإنساني في دراسة الاستعارة الذي ظهر في عصرنا هذا، فإن عبدالقاهر قد حقق إنجازات لافتة في درس الاستعارة...، وقد تهيأ له ذلك بسبب من إجراءاته في الدرس والبحث التي تظهر فيما يلي:

- محاورة الفكر السائد قبله وعدم الاستنامة إلى التقليد.
- تقليب الفكرة على وجوهها المختلفة، مما يجعله يظهر الحوار بين الأفكار.
- تحكيم النصوص، وما يتطلبه ثراؤها في بناء المقولات النقدية.

ويتجلى إنجاز عبدالقاهر في مبحث الاستعارة في الكشف عن العلاقة بين المعار له والمستعار، والكشف عن كلية معنى الاستعارة، والعلاقة بين لفظ الاستعارة وحركة معناها.

ولقد شُغل عبدالقاهر بالتأكيد على ما تمنحه حركة الاستعارة وعلاقاتها للمعنى، فلم يشأ أن يجعل الضوء في الاستعارة مركزاً على الكلمة المستعارة، بل أراد أن يكشف ذلك من خلال حركة هذا الوجود الاستعاري في الجملة، والتركيب الذي يحمل تلك الاستعارة، ولذلك ردّ ما جرى عليه البحث قبله في الاستعارة، حين كان يقوم النظر فيها على فكرة النقل، أي أن الكلمة تنقل فيها من معنى مستقر في الذهن، وفي الوضع إلى معنى آخر، فكأن الكلمة المستعارة تحلُّ محلَّ كلمة أخرى، وتشير إليها، يقول عبدالقاهر (واعلم أنك ترى الناس، وكأنهم يرون أنك إذا قلت «رأيت أسداً»، وأنت تريد التشبيه، كنت نقلت لفظ «أسد» عما وضع له في اللغة، واستعملته في غير معناه، حتى كأن ليس «الاستعارة» إلا أن تعمد إلى اسم الشيء فتجعله اسماً لشبيهه، وحتى كأن لا فصل بين الاستعارة وبين تسمية المطر سماء، والنبت غيثاً، والمزادة راوية وأشباه ذلك، مما يوقع فيه اسم الشيء على ما هو منه بسبب، ويذهبون عما هو مركوز في الطباع من أن المعنى فيه المبالغة، وأن يدَّعى في الرجل أنه ليس برجل، ولكنه أسد بالحقيقة، وأنه إنما يعار اللفظ من بعد أن يعار المعنى، وأنه لا يَشْرَك في اسم «الأسد» إلا من بعد أن يدخل في جنس الأسد، لا ترى أحداً يعقل إلا وهو يعرف ذلك إذا رجع إلى نفسه أدنى رجوع[1].

فعبد القاهر يرفض هنا فكرة النقل، ذلك لأن هذه الفكرة تعفي على فاعلية الاستعارة، تلك الفاعلية التي استثمرت طاقة اللغة حينما تحمل هذا اللفظ دلالته، وشع بها في حركة كل جملة يستخدم فيها، فأصبح لفظ الأسد في حال الاستعارة مصطحباً ظلاله، ومؤكداً على

صدق لغوي تؤديه هذه الجملة، على الرغم من وسم ذلك بالادعاء، ذلك الادعاء الذي جاء من إطلاق التسمية على المستعار له، فالرجل المستعار له أسد كما يقول عبدالقاهر «ليس برجل، ولكنه أسد بالحقيقة».

ويشعر عبدالقاهر بثقل المواجهة مع هؤلاء الذين يتبنون فكرة النقل، وصعوبة انتزاع ذلك التفكير منهم، ولكنه يمضي في بيان ذلك، مؤكداً على ضرورة اصطحاب وعي بالكلام، ومقتضاه، وسفر إلى الكشف عن هذه اللطائف التي تتجلى فيه، فيبين أن اللجوء إلى بعض الأفكار في التعبير عن هذه الدقائق يوجب الخطأ، ولذلك أحاط هذه النقلة التي أحدثها لحركة الاستعارة بهذا الحوار المستفيض، وبهذه المتابعة، فهو يقول (واعلم أنه قد كثر في كلام الناس استعمال لفظ «النقل» في «الاستعارة»، ومن شأن ما غرض من المعاني ولطف، أن يصعب تصويره على الوجه الذي هو عليه لعامة الناس، فيقع لذلك في العبارات التي يعبر عنها ما يوهم الخطأ)[2].

وهنا يدرك عبدالقاهر صعوبة التعبير الدقيق عما يحسه الإنسان من المعاني الذهنية، حين يريد أن يعبر عن ذلك، ويجعل من ذلك فهمهم للاستعارة، حيث يرى أن (إطلاقهم في «الاستعارة» أنها «نقل للعبارة عما وصفت له» من ذلك»[3]، ويبني دحضه لفكرة النقل على أساس (أنك إنما تكون ناقلاً، إذا أنت أخرجت معناه الأصلي من أن يكون مقصودك، ونفضت به يدك، فأما أن تكون ناقلاً له عن معناه مع إرادة معناه، فمحال متناقض)[4].

ويترقى عبدالقاهر من هذه الأمثلة التي قد يتوقعون فيها النقل، ويدفع ذلك بما يراه في ذلك الاعتقاد من إحالة وتناقض، إلى أمثلة أخرى لا يتصور فيها تقدير النقل البتة، فيأتي ببيت لبيد:

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

ويبين عدم صلاحية رغم ذلك فيه حيث يذكر (أن ليس المعنى على أنه شبه شيئاً باليد، فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ «اليد» إليه، وإنما على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها «الغداة» على طبيعتها شَبَه الإنسان قد أخذ الشيء بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد)[5] ثم يورد أمثلة أخرى من مثل هذا النمط، ويبين استحالة أن يكون به شيء يشبه بما أضيف إليه؛ ففي بيت القائل:

إذا هزه في عظم قرن تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك

يرى عبدالقاهر أنك (لا تستطيع أن تزعم... أنه استعار لفظ «النواجذ» ولفظ «الأفواه». لأن ذلك يوجب المحال، وهو أن يكون من المنايا شيء قد شبهه بالنواجذ، وشيء قد شبهه بالأفواه، فليس إلا أن نقول: إنه ادعى أن المنايا تسر وتستبشر، إذا هو هز السيف، وجعلها لسرورها بذلك تضحك أراد أن يبالغ في الأمر، فجعلها في صورة من يضحك حتى تبدو نواجذه من شدة السرور)[6].

وبهذا يصل عبدالقاهر إلى إلغاء فكرة النقل في الاستعارة، ليضع مكانها فكرة الادعاء، ويرى أن قولهم عن الاستعارة إنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة، ونقل عما وضعت له.. كلام قد تسامحوا فيه[7] لأنه قد تبين له من غير وجه أن الاستعارة (إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء)[8].

ولم يكن عبدالقاهر بانقلابه على هذا التصور في الاستعارة، منقلباً على أصحاب هذا القول فحسب، بل منقلباً على ذاته، وعلى أفكار له سابقة في هذا الأمر، فقد كان يقول بفكرة النقل في الاستعارة، حيث كان يقول (اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به

حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية)[9]، وأما غرض النقل فيجعله التشبيه. لكنه يظل يتدبر ذلك النقل، فينظر إلى حضور طرفي الاستعارة فيحاول أن يبرر مسألة النقل مع بقاء تصور الطرفين، حيث يلامس ذلك من كون الاستعارة تتم عن طريق المعنى، وهذا الأمر هو الذي يجعل التفكير في الاستعارة حركة بين الطرفين (أعني المعنى). يقول عبدالقاهر في تبرير النقل وبقاء الإعارة - الذي عده محالاً لاحقاً (كما أوضحنا) -: (بيان ذلك: أن مُلك المعير لا يزول عن المستعار، واستحقاقه إياه لا يرتفع، فالعارية إنما كانت عارية، لأن يد المستعير يد عليها، مادامت يد المعير باقية، ومُلكه غير زائل، فلا يتصور أن يكون للمستعير تصرف لم يستفده من المالك الذي أعاره، ولا أن تستقر يده مع زوال اليد المنقول عنها، وهذه جملة لا تراها إلا في المنقول نقل التشبيه، لأنك لا تستطيع أن تتصور جَرْيَ الاسم على الفرع من غير أن تحوجه إلى الأصل)[10].

ولقد كان هذا الانقلاب متحركاً بسبب حركة عبدالقاهر مع التأمل، والتبصر في أسلوب الاستعارة، فحينما رأى الأنق الجديد الذي تحدثه الاستعارة، أخذ يفكر في الهيئة الجديدة الحادثة محاولاً أن يؤكد على فاعليتها، فأخذ يقرن ذلك بالادعاء ليشير إلى هذه الحركة التي تحدثها الاستعارة بعلاقاتها الجديدة، التي تحدثها في المعروفات التي تشير إليها الكلمات، فتحدث بها معروفاً متجدداً، فالاستعارة كما يرى (هربرت ريد) (مركبة من وحدات من الملاحظة تؤلف صورة أخاذة، بمعنى أنها تعبر عن فكرة مركبة، لا بطريق التحليل أو التجريد، بل بطريق الإحساس المباشر بالعلاقات الموضوعية بين الأشياء)[11].

وعلى الرغم من أن عبدالقاهر يلح على فكرة المشابهة في الاستعارة، حين يقول (أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه، ونمط من

التمثيل...)[12]. وأنها تفيد قوة الشبه والمبالغة فيه، حيث يقول: (إن الاستعارة لعمري تقتضي قوة الشبه، وكونه بحيث لا يتميز المشبه عن المشبه به..)[13] إلا أنه حين ينظر فيما تحدثه الاستعارة بعلاقاتها في النص، يكاد ينصرف عن ذلك الشبه، الذي لا يعتبره سبب المزية فيها. كما نرى ذلك في تعليقه على قول:

سقته كفُّ الليل أكواس الكرى

حين قال (وذلك أنه ليس يخفى على عاقل أنه لم يرد أن يشبه شيئاً بالكف، ولا أراد ذلك في «الأكواس»، ولكن لما كان يقال «سُكْر الكرى» و«سكر النوم» استعار للكرى الأكواس، كما استعار الآخر الكأس في قوله:

وقد سقى القومَ كأسَ النعسة السهرُ

ثم إنه لما كان الكرى يكون في الليل، جعل الليل ساقياً، ولما جعله ساقياً جعله له كفاً إذ كان الساقي يناول الكأس بالكف...)[14].

وتجد عبدالقاهر هنا يحيل إلى فعل العرف اللغوي، وكأنه بهذه الإحالة، يجنح عن الأقيسة المنطقية، وعن الاحتكام لصرامة الواقع فيقبل بما جرت به الدلالة اللغوية، وما ساقته إشارتها، التي قنع بها الناس، وعرفوا منها المراد.

ولعل هذه المتابعة لعبدالقاهر في مسألة الادعاء في الاستعارة ترينا وجهاً مضيئاً في هذا الادعاء، إذ إنه انقلاب على تصور النقل في الاستعارة أي إحلال لفظ محل لفظ، وأخذ بما تنشره الاستعارة من حركة في المعنى، جعلت عبدالقاهر في ضوء ذلك يجعل المزية الحادثة للاستعارة ليست بسبب أمر محدد معين تشير إليه الاستعارة، وإنما جعل ذلك بسبب الإثبات، يقول عبدالقاهر «وإذ قد بان سقوط ما

اعترض به القوم، وفُحْشُ غلطهم، فينبغي أن تعلم أن ليست المزايا التي تجدها لهذه الأجناس على الكلام المتروك على ظاهره والمبالغة التي يحسُّها في أنفس المعاني التي يقصد المتكلم بخبره إليها، ولكنها في طريق إثباته لها، وتقريره إياها، وأنك إذا سمعتهم يقولون: «إن من شأن هذه الأجناس أن تكسب المعاني مزية وفضلاً، وتوجب لها شرفاً ونبلاً، وأن تفخمها في نفوس السامعين، فإنهم لا يعنون أنفسَ المعاني، كالتي يقصد المتكلم بخبره إليها، كالقرى والشجاعة والتردد في الرأي، وإنما يعنون إثباتها لما تثبت له، ويخبر بها عنه»[15].

وهذا هو الذي يجعل استعمال الاستعارة لا يكون بديلاً مساوياً للتعبير النثري عنها، مما يشي بأن لفظ الاستعارة وعلاقاتها، وطريقة الإثبات تجعل لألفاظها بعينها تميزاً وفخامة لا تظهر فيما يمكن أن نعبر عنه حين نزعم أننا نتصور معناها، وهذا الذي أكد عليه عبدالقاهر حين نفى أن تكون قوة الشبه في الاستعارة هي سبب المزية حيث يقول «ولكن ليس ذاك سبب المزية، وذلك لأنه لو كان ذاك سبب المزية لكان ينبغي إذا جئت به صريحاً فقلت: رأيت رجلاً مساوياً للأسد في الشجاعة، وبحيث لولا صورته لظننت أنك رأيت أسداً» وما شاكل ذلك من ضروب المبالغة، أن تجد لكلامك المزية التي تجدها لقولك «رأيت أسداً»، وليس يخفى على عاقل أن ذلك لا يكون»[16].

وإذا كان جابر عصفور يرى أن الاستعارة تقوم على حركة تفاعل بين الطرفين، وأننا في الاستعارة لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول بل نحن في الحقيقة إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه[17]، فإن هذا الأمر الذي يؤكد عليه جابر عصفور هو الذي تقود إليه مسألة الادعاء في الاستعارة، وكون مزيتها عن طريق الإثبات على النحو الذي أشار إليه البحث.

ولعل هذا هو الذي يدفع عن عبدالقاهر ما وضعه فيه جابر عصفور حين يذكر أن عبدالقاهر يتحرك في بحثه للاستعارة على أساس من الأصول القديمة التي يسلم بها الجميع التي تجعل الاستعارة من قبيل المعرض الحسن لمعنى نثري يمكن أن يقوم دونها.. وتجعل العلاقة بين طرفي الاستعارة محصورة في علاقة مقارنة أو استبدال ضيفة تقوم على المشابهة، دون أن تنظر إلى الطرفين من خلال مبدأ يسلم بالتفاعل بين الدلالات، وتجعل حركة الشاعر أشبه بالحركة المنطقية والمحددة سلفا[18].

ولذلك لا يكون عبدالقاهر يتبنيه لمسألة الادعاء في الاستعارة، التي رأينا أبعادها مسؤولاً عن التصورات الضارة التي صاحبت التفكير في الاستعارة عند المتأخرين، كما يرى جابر عصفور.

ويظهر اعتداد عبدالقاهر بحركة المعنى النابع من الاستعارة وتفاعل أطرافها في تطبيقاته من ذلك نظره في قوله تعالى **﴿واشتعل الرأس شيباً﴾**، حيث يقف وقفات على تأمل ذلك، من تلك الوقفات **قوله:** «فإن قلت: فما السبب في أن كان «اشتعل» إذا استعير للشيب على هذا الوجه، كان له الفضل؟ ولم بان بالمزية من الوجه الآخر هذه البينونة؟ = فإن السبب أنه يفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمولي، وأنه قد شاع فيه، وأخذه من نواحيه، وأنه قد استغرقه وعمّ جملته، حتى لم يبق من السواد شيء، أو لم يبق منه إلاما لا يعتد به. وهذا ما لا يكون إذا قيل (اشتعل شيب الرأس، أو الشيب في الرأس). بل لا يوجب اللفظ حينئذ أكثر من ظهوره فيه على الجملة[20]. وقد صرح بهذه الحركة للاستعارة من موقع آخر حين قال (فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة، من دون أن يكون قد ألف مع غيره. أفلا ترى أنه إن قدر في (اشتعل) من قوله

تعالى ﴿**واشتعل الرأس شيباً**﴾ أن لا يكون (الرأس) فاعلاً له، ويكون شيباً منصوباً عنه على التمييز، لم يتصور أن يكون مستعارا؟)[21].

* * *

وحين يتابع عبدالقاهر النصوص الشعرية، يجد أحياناً أن الصور الحادثة في تلك النصوص، تكاد تنصرف عن التشبيه، وتتناساه، وتنشئ وجوداً شعرياً لها، فمن ذلك تعليقه على قول لابن العميد:

قامت تظللني من الشمس	**نفس أعز عليّ من نفسي**
قامت تظللني ومن عجب	**شمس تظللني من الشمس**

حيث يقول «فلولا أنه أنس نفسه أن ههنا استعارة، ومجازاً من القول، وعمل على دعوى شمس على الحقيقة، لما كان لهذا التعجب معنى، فليس ببدع ولا منكر أن يظل إنسان حسن الوجه إنساناً يقيه وهجاً بشخصه»[22].

وأحياناً يجد عبدالقاهر الأمر مستسلماً لطبيعة تركيب اللغة، حيث يكون الاستعمال اللغوي مهيأ لتكوُّن تشخيصي، لا يعود فيه الأمر بعد ذلك إلي التماس الاستعارة، وإنما يجري الشأن فيه على هذا السنن اللغوي، الذي أدى بعبدالقاهر حين لحظه في الكلام أن جاوز في ذلك تحكيم الكلام إلى علاقات الاستعارة، ومن ذلك نظره إلى قول الحكم بن قنبر:

ولولا اعتصامي بالمنى كلما بدا	**لي اليأس منها لم يقم بالهوى صبري**
ولولا انتظاري كلّ يوم جدى غد	**لراح بنعشي الدافنون إلى قبري**
وقدرابني وَهْنُ المنى وانقباضُها	**وبسط جديد اليأس كفيه في صدري**

حيث يقول عبدالقاهر «ليس المعنى على أنه استعار لفظ

«الكفين لشيء»[23] وهنا ينفي عبدالقاهر علاقة الاستعارة لكي لا يؤول التفكير في هذا المعنى إلي البحث عن العلاقة بين الكفين واليأس، ثم يخلص الباحث من ذلك إلى تشبيه اليأس بمن يملك كفين، فيدور الأمر بعد ذلك على هذه العلاقة، ويتناسى إيحاء الكفين بالسطوة والبسط وتملك الشيء.. ذلك الأمر الذي فضل عبدالقاهر الخوض فيه والخروج من أسر علاقة الاستعارة، فهو يقول بعد أن نفى استعارة الكفين لشيء «ولكن على أنه أراد أن يصف اليأس بأنه قد غلب على نفسه، وتمكن في صدره»، وكان طريقه إلى ذلك سنن اللغة، وطريقة العرب في كلامها. حيث يقول «ولما أراد ذلك وصفه بما يصفون فيه الرجل بفضل القدرة على الشيء، وبأنه متمكن منه، وأن يفعل فيه كل ما يريد، كقولهم: «قد بسط يديه في المال ينفقه، ويصنع فيه ما يشاء» و«قد بسط العامل يده في الناحية وفي ظلم الناس» فليس لك إلا أن تقول: إنه لما أراد ذلك جعل لليأس «كفين»، واستعارهما له، فأما أن توقع الاستعارة فيه على «اللفظ» فما لا تخفى استحالته على عاقل»[24].

فعبدالقاهر يلتفت هنا إلى هذا التكوين الجديد الذي تحدثه اللغة حين تنسب الكفين لليأس، فيصبح البحث حينئذ في النظر إلى هذه الهيئة، وليس في البحث عن التشكيل المجرد الذي نبحث فيه عن استدعاء علاقة الكفين باليأس، لأن الكفين مع اليأس أصبحت متعلقة بما تشير إليه، وبما تثيره في الذهن، وبما تستدعيه من مقولات.

الهوامش

1) الجرجاني (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز: 432 قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، الخانجي، القاهرة (د.ت).

2) السابق: 434، 435.

3) السابق: 435.

4) السابق: 435.

5) السابق: 435، 436.

6) السابق: 437.

7) السابق: 437.

8) السابق: 437.

9) الجرجاني (عبدالقاهر): أسرار البلاغة: 20قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الأولى 1412هـ - 1991م.

10) السابق: 403.

11) الصاوي (أحمد عبدالسيد): فن الاستعارة: 162، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1979م.

12) الجرجاني (عبدالقاهر): أسرار البلاغة: 20.

13) الجرجاني (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز: 448.

14) السابق: 261.

15) السابق: 446، 447.

16) السابق: 448، 449.

17) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 272، دار الثقافة، القاهرة، 1974م.

18) السابق: 298، 299.

19) السابق: 300.

20) الجرجاني (عبدالقاهر): كتابه السابق: 101.

21) السابق: 393.

22) الجرجاني (عبدالقاهر): أسرار البلاغة: 303.

23) الجرجاني (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز: 462.

24) السابق: 462.



مَجْلِسَان أدبيّان

لأبي حيان التوحيدي



محمد رجب البيومي

- 1 -

الجلسة الأولى:

صلى أبو بكر القُومسيّ صلاة الفجر خلف الإمام الراتب، حتى إذا انقضت الصلاة، وتفرّق أكثر القوم رفع يده بالدعاء مبتهلاً، وفي صوته خشوع وحنين فقال: (اللهم إنا نسألك ما يسأل لا عن ثقة ببياض وجوهنا عندك، وأفعالنا معك، وسوالف إحساننا قِبلك، ولكن عن ثقة بكرمك الفائض، وطمعاً في رحمتك الواسعة، وعن توحيد لا يشوبه إشراك، ومعرفة لا يخالطها إنكار، ونسألك ألا ترد علينا هذه الثقة بك، فتُشمِّت بنا مَن لم يكن له هذه الوسيلة إليك يا حافظ الأسرار، يا مُولج الليل في النهار.

حرامٌ على قلب استنار بنورك أن يفكر في غير عظمتك، وحرامٌ على لسان تعوّد ذكرك أن يتذكر غيرك، وحرامٌ على عين نظرت إلى مملكة الله أن تنظر في أمرها لغير الله، وحرامٌ على من وقع في فقه الله أن يعبد غير الله، يا واهب الأعمار، ويا مُسبل الأستار، ويا حافظ الأسرار، عُد علينا بصفحك عن زلاتنا وكن لنا وإن لم نكن لأنفسنا لأنك أولى بنا منا، وإذا خفنا منك فأبْرِح خوفنا برجائنا فيك، وإذا غلب علينا يأسنا منك، فتلقه بأملٍ فيك، يا أرحم الراحمين).

ثم نهض من مكانه، فوجد القاضي أبا سهل علي بن محمد البغدادي يمسك بيده، ويصيح به: يا أبا بكر، أدهشتني بابتهالك الحار، والله لقد قرأت صحائف المبتهلين، وأنصتُ إلى دعاء الخاشعين، من ذوي اللسن والبيان، والخشية والحرمان، فما نقع غليلي، كما سمعت منك الآن! من أين حفظت هذه اللآلئ إن لم تكن أنشأتها من فيض خاطرك، وغامر طوفانك، إليَّ أيها الرجل، إلى منزلي لأكتب ما سمعت وأدعو به فلن يخيب الله عبداً، هتف صادقاً بهذه النفثات! هيا يا رجل، هيا!

وانطلق أبو بكر مع صاحبه، وكان للقاضي منزلة في بلده، فما مرّ في الطريق على إنسان أو جماعة، إلا نهضوا يسألونه أن يلمّ بمنازلهم متفضلاً، ليسمع القرآن كالعادة عند البغداديين، إذ كانوا يرجعون من صلاة الفجر إلى بيوتهم ليستمعوا كتاب الله من قارئ أعد لهذا الموقف، ثم يأتي طعام الإفطار قبل أن تبزغ الشمس فيأكلون، وإلى عملهم ينهضون، ولكن القاضي لم يستجب إلى دعوة أحد، حتى ذهب إلى منزله مع صديقه، وتقدم قارئ الكتاب المبين، فتلا ما تيسر من الذكر الحكيم.

ثم نظر القاضي إلى صاحبه وقال: لم تجب يا أبا بكر عن سؤالي، مَن ألف هذا الابتهال؟ وهل لديك سواه؟ قال أبو بكر: لو فكرت أعزك الله فعرفت مَنْ ألَّف! ولكني أقول آسفاً: إن الذي ألَّف هذا الابتهال أكبر أديب في عصره، وقد أحرق جميع مؤلفاته منذ أيام! إنه أبو حيان التوحيدي يا أبا سهل، وهو منا قريب في منزل كالقبر، إن دخله الهواء، فقد افتقر إلى الزاد والماء!

صاح أبو سهل! حسرتاه على أبي حيان، يكون بهذه الحالة من الضيق، ثم لا أعلم شيئاً عن بلواه، قم يا أبا سهل، قم أنت بنفسك

معي لنحضره الساعة إلى مجلسنا، فاليوم يوم الجمعة، وأنا مستريح فيه من مجالس القضاء، ولكن شاء القدر أن أنظر في قضية هذا المسكين.

ورأى أبو بكر القومسي دلائل الجد في حديث القاضي، وما كان يملك أن يخالف له أمراً، فقال له: لو انتظر القاضي قريراً بمنزله، وذهبت أنا إلى أبي حيان! فصاح أبو سهل: لعلك تريد أن تحرمني مثوبةً أرجو أن أدّخرها عند الله، فأنا أعبر قومي ساعياً للرجل، عسى أن يقبل المجيء، إذ أعرفه نكداً يظن الشر حتى لدى أصحاب الخير، وقد يفزع حين يجدني، ولكني أقترح أن تتقدم إليه فتوقظه إن كان نائماً وتجامله ببعض ما تحسن من الحديث، حتى إذا اطمأن وهدأ، ذكرت له شوقي إلى رؤيته وإلحاحي في دعوته، ثم إذا أبطأ معتلاً أو تملص معتذراً فلا مناص من إخباره بأنني منتظر أمام الباب وسيسرع حينئذ دون إبطاء.

وكان ما أحرز أبو سهل أن يكون، فقد تلكأ أبو حيان، وكان في مرأى من الفاقة والضيق، ظهر أثره في انحباس صوته، وشحوب محيّاه، ومازال به أبو بكر حتى أعلمه بانتظار أبي سهل من وراء الباب، فقلّب كفاً على كفٍ وقال: لم يسع إلى منزلي أحد منذ أتيت بغداد، وما كنت أطمع في زيارة حجّام أو كنّاس، ثم أفاجأ بقاضي المدينة، وشيخ الفقهاء! قد تكون هذه ابتسامة وضيئة في وجه كوجهي تعوّد العبوس الجاهم فلا طلاقة ولا استبشار.

وكأن القاضي كان يعلم تردد أبي حيان ويدرك مدى حيرته، فأراد أن يؤنس وحشته، فعانقه مشوقاً، وسلم عليه سلام الخل الحميم، وصاح به: تكون في بغداد يا أبا حيان ولا تزورني، هاأنذا جئت لأصحبك، وأسعد بحديثك، فسرَّ أبو حيان سروراً بدا على صفحة وجهه وقال: حيّا الله القاضي، أفتأذن لي أن أنشد بيتاً من الشعر!

فقال أبو سهل: وهل يحتاج أبو حيان إلى الاستئذان؟ إننا نستأذن أن يروي وأن يتحدث وأن يؤرّخ، أنشد يا رجل فكلنا آذان.

نظر أبو حيان إلى صاحبه ثم قال:

أنت وحِياضُ الموت بيْني وبينها وجَادت بوصلٍ حينَ لا ينفعُ الوصلُ

فقال أبو بكر القومسي كمن يحتج: يقول لك القاضي إنه لم يعلم بنزولك بغداد! ثم يسعى إليك موحباً، فيسمع منك ما يدل على أن لقاءه لا يفيد.

ولكن القاضي قال لأبي بكر: ما هكذا يتجه القول يا أبا بكر، الشعر لا يُفهم بلفظه العام، ولكن يُفهم بجوّه الخاص. وأبو حيان يظن أن الوصل لا يُجدي، وسأعلمه أن الله يجعل بعد عسر يسراً، وأن الله قد دبّر هذا اللقاء، لما نأمل أن يعقبه من الثقة والاطمئنان إن شاء الله! ثم اتجه بالحديث إلى أبي حيان فقال: كنت أصلي فجر اليوم، وأتاح الله لي أن أسمع من أبي بكر دعاءً حاراً ملأ شعاب نفسي، دعاءً رجوت الله أن يجزيك عليه في اخرتك عوضاً كريماً عما فاتك في دنياك، ومثلك يدري أن ذكاء المرء محسوب عليه في الدنيا فحسب، ولله ميزان غير موازين الناس، فقد يُبتلى بشيء من الخوف والجوع ونقصٍ من الأموال والأنفس والثمرات، لتعظم المثوبة لديه، في مقعد صدقٍ عنده، ليس لنا أن نأسف، ولكن علينا أن نأمل!

ودنت الدار، فدخل أبو سهل ومن خلفه صاحباه أبو بكر وأبو حيان!

كانت الشمس قد أخذت ترسل بوارق من أشعتها، فاستكثر أبو سهل أن تضيء الشمس دون أن يعد طعام الإنطار، فأمر فتهيأ للقوم أنفس ما بالمنزل من غذاء، وكان لا ينقطع عن التودد لأبي حيان تأثراً بما شاهده من فاقته، وانحدار صحته إلى مستوى يشفق منه عليه، حتى إذا رفعت المائدة، وجلسوا للسمر الخالص، قال أبو سهل:

يا أبا حيان، لقد أجمع أهل الأدب ببغداد، ولا أخال أدباء الحواضر العربية على غير ما يجمعون، أجمع هؤلاء على أنك الجاحظ الثاني، وذلك في عصر امتلأ بأفذاذ الأدباء، كالخوارزمي والهمذاني وابن العميد وأبي إسحاق الصابي والصاحب بن عباد، وما تحقق هذا الإجماع إلا بما تركت من آثار رائعة سارت مسير الشمس، وقد بلغني أنك أحرقت هذه الآثار! فكيف اجترأت على هذا الأمر الشنيع؟

فقال أبو بكر: وإذا كانت هذه الآثار سارت مسير الشمس، فلابد أن كثيراً منها قد بعد عن يد أبي حيان ولم يصبح في طوقه أن يقضي عليه بالحريق.

فقال أبو سهل: أعلم أن كثيراً من آثار أبي حيان أصبح ملكاً لأبناء العربية جميعاً، وليس بمقدور أحد أن يسطو عليه، والصاحب في عظيم جاهه، وكبير سلطانه، قد حاول أن يطمس لألاء أبي حيان فما استطاع ولكني أعلم أن كثيراً من آثار أبي حيان لم يخرج من منزله، إذ كتمه الناس لحاجة في نفسه، وأسفي يعظم حين أتذكّر أن النار قد أتت على هذه الذخائر، ولابد أن نسمع من أبي حيان ما يُصوّر الواقع كما كان.

قال أبو حيان: أعز الله القاضي، أنا فوق الثمانين، وكل شيء هالك إلا وجه الله، فإذا هلكت آثاري فهذا هو المآل!

قال القاضي منكراً: سبحان الله يا أبا حيان، إن العلم يبقى بعد صاحبه دهوراً خلف دهور، حتى يأذن الله بفناء كل شيء، فلم تجانب الصواب؟

فرد أبو حيان يقول: لقد فكرت كثيراً فرأيت وقد أصبحت على أعراف الحياة القادمة، أني سأحاسب على كل حرف كتبته، وقد يكون في هذه الصحائف ما يوجب المؤاخذة، فآثرت السلامة، والأمد قريب والقبر على خطوات.

فتأفف أبو سهل، وظهر على وجهه أنه يسمع ما ينكر، فقال في تجهم: لو فكر كل كاتب تفكيرك هذا ما بقي بين أيدي الناس كتابٌ واحد، فقل غير هذا القول يا أبا حيان.

فتدارك أبو بكر القومسي يقول: وماذا جنى أبو حيان من كتبه غير الشقاء لقد أجّجت نيران الحسد لدي الكبراء، فأقلقوا مضجعه، وطاردوا مراحه ومغداه، فأخذ يفر من مكان إلى مكان، حتى أدركه العجز، فاستتر واستراح، ولو شاهد الناقر المعين، ورأى الاستقرار الهادئ، لجاء الأمر على غير ما كان.

فنظر أبو حيان إلى صاحبيه، وحرك شفتيه كمن يريد أن يتكلم، فقال أبو سهل: قل ما لديك يا رجل وأفضْ في القول، فمثلك يقول فيُفيد، وكلنا إصغاء.

فرد أبو حيان: أما إذا طلبتم الإفاضة فإليكم بعض ما لدي.

فصاح أبو سهل: الدواة والقلم، وصفّق بيده، فحضر كاتبه داؤد بن راشد فقال له: هيا سجّل كل ما سيقول أبو حيان، فإن الذاكرة تند، والحديث يتبدد، ومثل كلام أبي حيان مما يُحرص عليه، ولا تترك حرفاً واحداً مما يقال.

فسكت أبو حيان ملياً ثم قال: إن القاضي أعزه الله يعرف أن القلم يراد للعمل الصالح، كما أن العمل الصالح سبيل النجاة، وقد رأيت عملي قد قصر كثيراً عما أعلم، فخفت أن آتي بين يدي الله يوم القيامة ويعرض ما ألفت من الكتب ذات العلم الواسع، ثم أطالَب مسؤولاً بين يدي الله عما قصّرت في عمل لم يبلغ مبلغ العلم، فقلت تباً لهذه الكتب من شهود تضاف إلى أخوات لها يوم تشهد الألسنة والأيدي والأرجل بما نقول ونعمل.

قال أبو سهل: ثم ماذا يا أبا حيان، دع هذه النقطة، فليست موضع نقاش وانتقل إلى غيرها.

فقال أبو حيان: تريد يا سيدي أن أكون واقعياً لا ألفُ ولا أدور، وما غاب عني مقصدك، ولكني أعرض كل ما جال بذهنيَ حين أحرقت آثاري، ومن بين ما جال به خوف الحساب على رؤوس الأشهاد.

قال القومسي: نعم، وقد بقيت أشياء أخرى، فاستطرد.

قال أبو حيان: إني جمعت هذه الكتب بطلب الحظوة بين الناس، والتقدم علي الأقران، ورأيت من يكتب سطراً، أو ينشد بيتاً، يأخذ مكانه المطمئن بين الخاصة والعامة، فطمعت أن يرتفع بي أدبي إلى حيث أنال الرزق الموفور، والعيش الهادئ، والإقامة المطمئنة، فوجدت أن الحسد المحرق قد أكل الأكباد، وأضرم القلوب، وقعد لي الرؤساء من أئمة البيان كل مرصد ونحلوني ما لم أقل لأوسَم بالكفرو وأُرمى بالحجارة، وأنا بريءٌ بريء!

قال أبو سهل: أعلم هذا، وأدري أسبابه الواقعية، ولكن الحساد كثيرون لكل نابه، ولم نجد بين النابهين من أحرق كتبه لأنه مرموق محسود!

فعجّل أبو حيان يقول: وُجد من أحرق كتبه للحسد أو لغيره، فأنا أعرف طائفة من كبار القوم لم يرضوا في نهايات حيواتهم عن آثارهم فعاجلوها بالفناء.

فرد أبو سهل: وهذه صفحة تاريخية جديدة لا أعلم عنها شيئاً، وأشار إلى كاتبه داوّد صائحاً: سجل يا بني فالمنهل عذب، والماء كثير.

قال أبو حيان: إن لي في إحراق هذه الكتب أسوةً بأئمة يُقتدى بهم، ويُؤخذ بهديهم، هذا أبو عمرو بن العلاء، كبير أهل اللغة والنحو والقراءات، دفن كتبه في الأرض فلم يعثر عليها أحد، ولولا أن

تلاميذه - وأظهرهم الخليل بن أحمد - قد نشروا علمه ورددوا أقواله، ما سمع عنه سامع اليوم، وهذا داؤد الطائي، وكان من أعلام الزاهدين ورؤساء العلماء فقهاً وعبادة وتحرزاً، قد طرح كتبه جميعها في البحر، وقال يناجيها: نعم الدليل كُنْتِ، ولكن الوقوف عند الدليل بعد بَعْدَ الوصول عناءٌ وذُهول.

قال أبو بكر: هذا كلام عميق بعيد الغور، ولكنه بقوله هذا قد أضاع على الناس خيراً كثيراً بما رمى في البحر من درر لوامع، رحمه الله.

قال أبو سهل: مهلاً يا أبا بكر، فالحديث لأبي حيان، هيًا يا صاحبي.

فاسترسل التوحيدي يقول: هذا يوسف بن أسباط، حمل كتبه إلى غار في جبل وطرحها فيه وسد بابه فلما عوتب، قال: دلّنا العلم في الأول، وكاد يضلّلنا في الثاني، فهجرناه لوجه من وصلناه، وكرهناه لأجل من أردناه، وهذا أبو سليمان الداراني، جمع كتبه في تنّور وسجّرها بالنار، ثم قال: والله ما أحرقتك حتى كدت أحترق بك، وهذا سفيان الثوري، مزّق ألف جزء وطيّرها في الريح وقال: ليت يدي قُطعت من هنا وهنا ولم أكتب حرفاً، وهذا شيخنا أبو سعيد السيرافي سيد العلماء، قال لولده محمد: قد تركت هذه الكتب تكتسب بها خيراً، فإذا رأيتها تخونك فاجعلها طعمة للنار. ثم أجهش أبو حيان بالبكاء، فتأثر صاحباه، وران صمت حزين قطعه أبو حيان بقوله: على أني لو علمتم في أي حال غلب على ما فعلته، وعند أي مرض وعلى أي عُسرة وفاقة لعرفتم من عذري أضعاف ما أبديته، واحتججتم لي بأكثر مما نشرته وطويته، فقد كلّ البصر، وانعقد اللسان وجمد الخاطر، وذهب البيان، وإن زماناً أحوج مثلي إلى التكفف لزمان تدمع له العين حزناً وأسىً، ويتقطع عليه القلب غيظاً وجوى، لقد قدمت للأدباء والعلماء،

ما قدمت، ولم أقدر على سد جوعتي، واضطررت إلى أكل الخضر في الصحراء، وإلى بيع الدين والمروءة وإلى تعاطي الرياء بالسمعة والنفاق، ثم إني فقدت الأهل، فلا ولد ولا زوج ولا صاحب، أفأدع كتبي غير المشتهرة لقوم يتلاعبون بها بعد وفاتي، ويدنسون عرضي بما يدسّون عليّ، ويشمتون بسهوي وغلطي، وقد كابدت في الحياة من هؤلاء ما لم أستطع دفعه، فما الذي يدفع عني بعد الممات؟

قال أبو سهل متأثراً: يدفع عنك المخلصون من العلماء، والفاقهون من الأدباء، فحرك التوحيدي رأسه متحيراً وقال في همس: يدفع عني المخلصون من العلماء والفاقهون من الأدباء؟ أين هؤلاء وقد كثرت الافتراءات عليّ فما تقدم أحدهم بدفاع!

إن أبا الحسين أحمد بن فارس العالم اللغوي المتبحر، وذا العدد الجم من التلاميذ والأشياع أراد أن ينافق الصاحب بن عباد، وأن يتقرب إلى حضرته بما يؤكد مكانته ويثبت قدمه، فلم يجد طريقاً غير اتهامي بالكفر، فسطر في بعض كتبه المشؤومة قوله: (كان أبو حيان قليل الدين والورع عن القذف والمجاهرة بالبهتان، تعرّض لأمور جسام من القدح في الشريعة والقول بالتعطيل ولقد وقف سيدنا الصاحب كافي الكفاة عل بعض ما كان يُداخله ويخفيه من سوء الاعتقاد، فطلبه ليقتله، فهرب، والتجأ إلى أعدائه، ونفق عندهم بزُخرفه وإفكه، ثم عثروا منه على قبيح دخلته وسوء عقيدته وما يُبطنه من الإلحاد ويرومه في الإسلام من الفساد، فطردوه ونبذوه).

فهذا عالم جهير يظهر الورع والتقوى، ولكنه يتهمني بالإلحاد والكفر ليضمن رضا الصاحب عنه، فهل قرأ سطراً واحداً في مؤلفاتي الذائعة يشير إلى ما اتهمني مفترياً عليّ به وإذا كان هذا شأن من اتصف بين القوم بالورع، ورُزق الحظوة والجاه لدى الخاصة والعامة، فما

شأن من لم يقرأ حرفاً، وسمع ما تناقل الناس عن ابن فارس من الإفك المكذوب فصدّق وآمن!!

قال أبو سهل: جزى الله ابن فارس على ما صنع، وإخالك تعرضت له بالمذمّة ذات مرة، فحاول أن يأخذ بثأره، إن عيبتك يا أبا حيان هو أنك سلهطت قلمك ولسانك على العلماء والأدباء، فمنهم من تحاشى أن ينطق عنك بخير أو شر ومنهم من تحرش بك قبل أن تجرحه بمنصلك الحاد، وكأنك لا تعرف أن من غربل الناس نخلوه!

صاح أبو حيان: لا حول ولا قوة إلا بالله، أوتصدق يا أبا سهل ما يقوله الموتورون عني، إني أُشهد الله لم أُسلط لساني أو قلمي على أحد، كما أذاع عني من يحاول أن يبغضني إلى الملأ من الناس أنا لم أنتقص غير من حاول أن يقتلني كالصاحب، أو تعمد أن يُحقّرني كأبي الفضل بن العميد ومن نالني بالسوء في مجلس فرددت عليه، أما أصحاب القلم من ذوي الحيدة فقد حفظت لهم مكانتهم إلا ذرْواً لا يُسيء إلى سيرهم، لأنه يتعلق بالنتاج الفكري، وهذا لا يُشعل حفيظة ولا يوجب ضغينة ما، وأعلام الفقه ورؤساء المتكلمين، يتناقشون ويختلفون، وقد يتباغضون إلى حد العداء، ولا أعرف أن أحدهم قد سعى في قطع معاش خصمه، أو حاول أن يغتاله فألصق به فرية الكفر والإلحاد.

فرد أبو بكر القومسّي يقول: الحق مع أبي حيان، أعزّ الله القاضي، فقد قرأت له كتاب الإمتاع والمؤانسة وهو مجالس أدبية تصور ما يسمر به في مجلس الوزير بن سعدان، وأحاديث المجالس تتّسع وتمتد، وتشمل القريب والبعيد، والصديق والعدو، والملحد والمؤمن والفيلسوف والفقيه والشاعر والمؤرخ والكاتب والمصنف، والنحوي والمحدّث، وكل من يمت إلى الوجاهة العلمية أو السياسية بسبب، قرأت ما دوّنه التوحيدي عن هؤلاء، فوجدت ثناءً على

الكثيرين، ونقداً للقلة القليلة، ولو كان أبو حيان ذا لسانٍ عائب لانعكس الوضع على الأقل، فأصبح جانب الذم في كتاب الإمتاع أوسع من جانب المدح، فماذا يقول مولانا أبو سهل؟

قال القاضي: لقد فاجأتماني بغير ما أتوقع، فهل لأبي حيان أن يذكر بعض ما سطر من الأمداح لمن يستحق في رأيه المدح.

قال أبو حيان: ما رأيك في أبي إسحاق الصابي، ليست لي به آصرة، ولا تجمعني به قربى، من دينٍ أو نسب، ولكنني سئلت عنه، فقلت ما أعتقد!

قال أبو سهل: ماذا قلت في أبي إسحاق؟

قال أبو حيان: قلت إنه أحب الناس للطريقة المستقيمة، وأمضاهم على المحجة الوسطى، معانيه فلسفية، وطباعه عراقية، وعادتَه محمودة، لا يرسب ولا يشب، ولا يلتفت وهو متجه ولا يتوجّه وهو ملتفت، وقد كان يقول إنه يقتدي بابن عبد كان ولكن فنونه أكثر من فنونه ومأخذه أخفى، وناظره أنفذ، وروضه أنضر ومراجه أزهر، هذا ونظمه منثوره، ومنثوره منظومه، إنما هو الذهب الإبريز كيفما سُبك فهو واحد، هذا مع الظرف الناصع، والتواضع الحسن، والخُلق الدمث، والمعرفة بالزمان، والخبرة بالمكان، وله فنون من الكلام ما سبقه إليها أحد، ولا نازعه إنسان!

فردّ القاضي: أحسن الله إليك، إن من أنصف الصّابي على غير مودة عالقة، أو رابطةٍ شابكة، لا جرم ينصف الناس جميعاً، لقد قلت في الرجل مثل ما قلته في أستاذك ودليلك أبي سليمان المنطقي، لكن تديحك لأستاذك ليس بغريب، فأنت منه وهو منك، أما الغريب فإنصاف البعيد الجنيب.

فابتسم أبو بكر، ولحظ القاضي ابتسامة، فقال له، ماذا تريد أن

تقول؟

قال أبو بكر: إن الكلام يجرهُ الكلام، وأنا مولع دائماً بملاحاة أبي حيان، لذلك أقول له بصدد حديثه عن أبي إسحاق الصابي، إنه لا ينازعه في مجالٍ ولا عملٍ وهو متشرق، والتوحيدي مغرّب، لذلك كان الإنصاف جائزاً ومعقولاً!

فعاجل أبو سهل يقول: كيف تقول إنه لا ينازعه في مجال، لئن ابتعد الرجلان في محيط العمل الرسمي، فقد تقاربا جداً في محيط الموهبة الأدبية، كلا الرجلين كاتبٌ يصدر الرسائل، ويدبج الصحف والناس يقرؤون لهما معاً فيوازنون ويقارنون، أهناك تلاحمٌ وتشابك أقوى من تلام أديبين يتسابقان في ميدان!

قال أبو حيان: هو ما قلت أعز الله القاضي! على أني سئلت عن جماعة من النصارى مثل ابن زرعة الفيلسوف، وابن الخمار الطيب، ونظيف الرومي، ويحيى بن عدي، وكلهم ذو فكر فسفي، ونظر حكمي فقلت ما أعتقد، وكانت المحاسن أبرز في رأيي من المآخذ، فماذا بعد هذا؟

قال أبو سهل: مادمت قد سئلت عن الفلاسفة، ألم تُسأل عن أبي بكر القومسّي صاحبك هذا؟

قال أبو بكر: بالله خلّ عنك، فقد سئل وأجاب، ووصفني بالحسد وحب الدنيا، وأنا، علم الله، قد غفرت له كل ما قال.

فأطرق أبو حيان كمن استحيا من أبي بكر، وقال: عفا الله عنك إذا عفوت عني يا رجل، ما كنت أعلم أن حديثي عنك قد اتصل بك! اللهم غفرانك.

وأراد أبو سهل أن ينتقل من هذا المأزق الذي برز فجأة على غير انتظار، فقال: لديَّ سؤال يتلجلج في صدري، لقد كنت يا أبا حيان

سعيداً بمجلس الوزير ابن سعدان، وكان يصطفيك ويجتبيك، ولا شك أنه عمرك بنواله، وبهرك بعطائه، فأين ذهب ما وهب لك، أسطا على بيتك سارق، أو هاجمك قاطع فسلب ما ادخرت!

قال أبو حيان: كل الناس يروون صلتي بالوزير، وحرصه على مجالستي، فيظنو ما ظننت، والله عليم بما كان، فإليه وحده المشتكي!

فصاح القاضي: أفصح يا رجل، فقد حيّرتني!

فقال التوحيدي في لوعة مكتومة: لو كنت أخذت قليلاً من نوال الوزير، لكان لي بيت يزار، وزيٌّ يتبدل، وخادمٌ يطيع، وزوّارٌ يتسامرون! إنه كان ينفُحني ما يكفي قوت اليوم والأسبوع، وكنت أنتظر على غيظ، وأقول في نفسي: لعله يدّخر لي ضيعة، أو يثمّر لي بستاناً، أو يهيئ لي عملاً من أعمال الديوان، ومضت الأيام دون جدوى، فلما أقلقني الانتظار، وأزعجني الترقب أرسلت له خطاباً كتبته بالدم لا بالمداد، وبلغ من احتفالي بتسجيله، واختياري لمعانيه، ودقّتي في ألفاظه، أن راجعته أكثر من عشرين مرة حتى حفظته حفظاً ولاأزال أحفظه إلى اليوم، ومضى الخطاب إلى دَوْرِيه فما عاد عليّ بطائل، وكأني كنت أنفخ في رماد، ولا حول ولا قوة إلا بالله.

قال أبو سهل: ذكرت أنك لازلت تحفظ ما كتبت لابن سعدان، فماذا قلت؟

فقال أبو حيان: والله لا أقدر على أن أنطق بما يخجلني ويكشفني حين ألحف وجفّ المعين، على أني أذكر رسالة مماثلة وجهتها إلى صديق الوزير، وقلت لعله يقول عني كلمة طيبة لديه، وهي أهون من صاحبتها، وإن اتفقتا في ذل الضراعة وقرارة التوسل وبشاعة الاستجداء، لقد قلت في ألم وجيع:

(خلصني أيها الرجل من التكفف، اشترني بالإحسان، إلى متى

الكِسْرة اليابسة، والبقيلة الذاوية، والقميص المرقع، إلى متى التأدم بالخبز والزيتون، قد أذلّني السفر من بلد إلى بلد، وخذلني الوقوف على باب وباب، ونكرني العارف بي، وتباعد عني القريب مني، والله ما يكفيني ما يصل إليّ كل شهر، حين أرجع بأربعين درهماً مع الوجوه المقطبة، والأبواب المحجبة، والنفوس الضيقة والأخلاق الدنيئة، ذكّر الوزير أمري، وكرر على أُذُنه ذكري، فعهدي به يزرع الخير، ويحصد الأجر، وأنا الجار القديم، والعبد الشاكر، أجرني فليس والله منك بد، ولا عنك غنى).

ثم احتبس اللفظ في فم أبي حيان، وأجهش بالبكاء.

فقال أبو سهل: صوابك يا رجل، فأنت معنا منذ اليوم، ولن تضيع.. إن مجلسك لمغدق مثمر، وسنسمر، جميعاً بعد العشاء، إذ نزلت ضيفاً عليّ، ولن تريم!

الجلسة الختامية

أدّى أبو سهل صلاة العشاء مع صديقه وضيفه أبو حيان، حتى إذا أتمّا دعاءهما الخاتم، تلفّت القاضي إلى صاحبه فقال: يا أبا حيان، الليلة ليلة الإمتاع والمؤانسة، وقد كان مجلس الصباح حزيناً كَدِراً، بما تخلله من ذكريات أسالت الدمع، فليكن مجلس المساء فرحاً بهيجاً بما تسوقه من نوادر وألطاف، والدنيا لا تستقيم على حال واحد، فبعد الغيم صفاء!

قال أبو حيان: إن غَيْمي لن ينقشع، وأنا أعرف ذلك وأعتقده!

فعاجل أبو سهل يقول: سبحان الله يا رجل، ستكون ضيفي ما امتد بي العمر، وإذا كان منزلي يطرقه الخامل الجاهل فيعيش معي إلى

ما شاء الله، فيالحظي السعيد إذا نعمت بجوار التوحيدي ومؤانسته، وما بقيت من اللذات إلا أحاديث أبي حيان.

واستطرد القاضي يقول: سيأتي الآن حينا أبو بكر القومسي، وأبو زيد المروزي، وابن مسكويه وكلهم ممن تعرف وتألف، وسنتحدث في أي مجال تستريح له.

فقال أبو حيان: لن أستريح إلا للحديث عن الصاحب، فالناس يرمونني بسبّه ظلماً وبغياً، وعلم الله ما قلت إلا بعد أن فاض الإناء، وطمّ السيل واتّسع الخرق على الراقع.

فضحك أبو سهل وقال: كلّنا يعرف بدوات الصاحب، ولكن أبا زيد المروزي هواه معه، وسيحاول أن يرد عليك قال أبو حيان: أبو زيد يرد عليّ في أمر الصاحب! كأنه لم يحضر مجلسه بالري، ولم يسمع منه أمامي قارض الهجاء، ومؤلم التقريع!

فقال أبو سهل: سَمع ما سَمع ونسي ففي النسيان شفاء، والذكريات عذابٌ مرهق، وهَمٌ موبق. ثم دخل الخادم فاستأذن للقادمين، ونهض أبو سهل يستقبل سمّاره، فعانق المروزي وابن مسكويه، وأبا بكر وقد أحاطوا جميعاً بأبي حيان مرحبين، وصاح المروزي: هذه ليلة الليلات، هذه ليلة أبي حيان! فقال أبو حيان: ظننت يا أبا زيد أن اليوم كالأمس، وأن اللسان بليل الريق وأن الخاطر جياش الموج كما كنت لدى ابن العميد والصاحب، ولكن الشيخوخة قد ناءت بكلكلها فانعقد اللسان، وارتعشت اليد، وتشتّت البال، فماذا أقول؟

فردّ ابن مسكويه: كنت يا أبا حيان في أوقات مرضك، وقد غلبك الصداع وهاجت بك الأخلاط، لا تدع تدفق الحديث، ولا تترك قولاً دون تعقيب، وما أظن الشيخوخة تحول دون سبْح الفكر، وانتلاق الذهن وأيّ فكر أعني إنه فكر أبي حيان!

فقال أبو بكر القومسي: ليست الليلة للفكر الدقيق والمعنى العميق، لقد كان ذلك حين أراد أبو حيان المثالة والجاه عند ابن العميد والصاحب، فأخذ يغوص ويعمق ويتّسع ويُشقق ويشرّق ويغرّب وما درى أن الصاحب لا يريد أن يرى في مجلسه من يفوقه رأياً، وأن الخير كل الخير لديه أن يكون الجلساء تلاميذ يتعلمون، لا أساتذة يُعلّمون!

قال أبو حيان: لا تحرك ما كمن، ولا تهيّج ما سكن، فلو شئت لسطّرت عدة كتب في أعاجيبه، لا أن ما ذكرته في كتاب (مثالب الوزيرين) قطراتٌ من سحاب.

فقال القومسي: لقد تضاءلت مثالب ابن العميد جوار ما ذكرت عن مثالب الصاحب، فإذا لم يكن ابن العميد موغلاً في تعاليه فلماذا تركته وجنحت إلى هذا الجبار المنتقم!

فضحك أبو حيان وقال متجهاً لابن مسكويه: نسي صاحبك أن الطمع دائماً يغلب ويقهر، لقد كان أبو الفضل ابن العميد رزيناً وقوراً، لا يهم بنقيصة تؤخذ عليه في مجلسه، وقد وصفته يا بن مسكويه أحسن وصف حين قلت: إنه كان يعرف أسرار النفوس، ويعلم أن الحسد كامن في الطبائع فلم يأخذ من أسباب الزينة وأبهة الوزارة ما يحفظ مكانه، ولا يجاوز ذلك إلى ما يُحسد عليه ويناقش وهو جد عارف بمسائل الحكمة والفقه والمحكم والمتشابه، ولكني كنت أنتظر منه الكثير، فلم يصل إليّ ما توهمت، فقلت لعلّ الصاحب أجدى وأنفع فانتقلت إليه، وما علمت أني تركت الواحة إلى المهمة القفر، لقد كنت عند ابن العميد طامعاً غير قانع، فرأيت عند الصاحب عاقبة الطمع!

قال أبو بكر القومسي: أصدقك الحديث يا أبا حيان، أنت لم تأت البيوت من أبوابها عند الصاحب، إن مثلك في ذكاء عقله، ووفور تجربته وبُعد غوره يعلم أن مثل الصاحب محتاج إلى التزلّف والمحاباة، وكان من الهيّن أن تأتيه من هذا الباب.

صاح التوحيدي: واحر قلباه منك يا أبا بكر، لقد بالغت في التزلّف لديه حتى هانت عليَّ نفسي، ولي فيه أقوالٌ لو وُضعت على الحجر لأورق، ولو سطعت في الظلام لأضاءت، وقد سمعت بعضها دون شك، فلماذا تسوق هذا الاعتراف؟ فرد أبو بكر: غفلت عما أعني، وما أنت بالغافل، أنا أريد أن أقول إنك لم تسر مع ما تقتضيه خبرتك النفسية لباطن الرجل، فهو يحب أن يكون رأساً في العلم والأدب، وكل من حوله يتجاهلون ولا يجهلون، إذ يحاولون أن يشعروا أنه أستاذ في العلم كما هو رئيس في الوزارة، ولكنك كنت ترد عليه، وتأتيه بما يجهل، فيستطير شره، ولولا التئام المجلس، لصاح بك: اسكت فأنت تُنقص قدري حين تتكلم.

قال ابن مسكويه: أبو حيان يعرف هذه الناحية، من طباع الصاحب، ولكن المعرفة شيء، والعمل شيء آخر فالصفات النفسية لدى الإنسان إذا تأكدت وترسّخت وعمقت، فمن الصعب أن تحول إلى ضدها. وقد قيل: (شديدٌ على الطبع أن ينتقل) ومما جُبل عليه أبو حيان أن يناقش وأن يصحّح وأن يتباهى بما لديه، والصاحب يتقدم بالسؤال لجلسائه راغباً أن تجهلوا الإجابة ليفيض في الرد متعالياً ولكنه يفاجأ بمن يجيب، لا بما يعلم فحسب، بل بما يزيد ويربو، حتى يجفّ ريق الصاحب ويأكله الغيظ.

وهنا قال أبو زيد المروزي: حنانكم يا قوم، فالرجل مع ما وصفتم ذو جانب قوي في الخير والمعروف، فهو جوادٌ محسن ومفْضل معطاء؛ وأتأكد أن أبا حيان لجفوةٍ في طبعه لم يستطع أن يُدرّ نواله، كما استطاع من الأقزام أناس ليسوا من الفضل في كثير أو قليل! لقد مكث أبو حيان في حضرة الصاحب ثلاث سنوات فما أدرك منحاه في التعاظم والتكبر في مدى شهرٍ أو شهرين من ملابسته، فيعدّل سلوكه معه، لينقم بما أراد!

قال أبو حيان: أعلم أبا زيد، لقد حاولت ثم حاولت ولكني لم أستطع لأن ما كان يقابلني به الصاحب من البوادر الصاعقة مما يفوق الاحتمال! والله إن نفسي لتجيش بالخواطر المرهقة، وأحس بها تغلي في صدري كما يغلي الماء في القدر وإن بدأت الحديث عن هذا الصاحب فما أظنني سأنقطع حتى مطلع الفجر، ولكن الأذان تكل والصدور تضيق.

قال أبو سهل: قل يا أبا حيان ما شئت أن تقول، فلابد للمحزون أن ينفث، وما جئنا الليلة إلا لتقول ونسمع!

قال أبو حيان: أنت يا أبا زيد كنت مُجاوري لديه، وأعلم أنك تستطيع أن تجابهني إذا افتريت، والله لن أضيق بقول الحق، ولكني أضيق بالمراء، إن الرجل أحيط بجماعة عرفوا مكمن الضعف من نفسه، فاستدرجوه بالثناء الكاذب حتى ملكوه، وفي ظنه أنهم يصدقون، ولقد شاع عنه ما يبهجه من الثناء لدى العامة والخاصة، فصار المأتى إليه سهلاً من الأغبياء، فضلاً عن النبهاء، ما على القادم إليه إلا أن ينحني أمام الناس ويقول في ضراعة: إذا سمح مولانا أن أُعار شيئاً من منظومه ومنثوره، فإني ما جبت الأرض من فراغانة وتفليس إلاّ لأستفيد من بيانه، فلكأن رسائل مولانا سور قرآن وفقَرة آيات فرقان، فسبحان من جمع العالم في شخص، وأبرز قدرته في إنسان واحد، فإذا سمع الصاحب ذلك يهنس واختال، ونظر إلى جلسائه ذات اليمين والشمال، ونادى خازن الكتب فأمره أن يخرج إليه رسائله ويسهل له طريق الإذن عليه، والتمكن من مجلسه، لأنه ذكي نبيه، ثم ينادي صاحب الدار لينفحه بما يستعين به على الحياة، فإذا انتهى المال إلى هذا المحتال، أخفاه في جبٍّ، وأكبّ على النسخ، وقد يتظاهر بأنه لا يفقه سر البلاغة في جملة، فيصيح: أعجز عن فهم بيان الصاحب، ويتقدم بالسؤال في المجلس الحاشد، والصاحب يتمايل إذ يجيب،

ويقول: لا أضن عليك بما تريد، إن مجالسنا تُخرِّج الشعراء، وتلد قرائح الأدباء، وما أراك إلا أن أخذت منها بحبل موصول وسيصعد نجمك بما علمت.

فضحك أبو بكر القومسي، وكان أبو حيان ظن أنه يريد أن يعارضه، فغلبه تسرّعه، وصاح به: فيم الضحك يا أبا بكر، أفصح عما تريد؟

فأسرع القومسي يقول: أنا معك في طريق واحد. ولكني تذكرت بحديثك أبا طالب العلوي وهزله الماجن في حضرة الصاحب، فغلبني الضحك.

فهدأ أبو حيان وقال: عليك أنت أن تذكر بعض مواقف هذا المنتسب إلى العلويين. لتسمعوا ما لم يخطر على بال. قل يا أبا بكر، فأنت شاهدٌ يؤيدني، وبرهان يشد أزري فيما أبديه وأخفيه من أمر هذا الدعيّ، وإنه لكثير!

قال أبو بكر: ما ظننت عاقلاً ينخدع بهزل أبي طالب، كما انخدع الصاحب رجل الدولة، ومدبر شؤون السياسة والإدارة والمال والحرب والمعمار، وله في كل مجالٍ نظرٌ ثاقب، وبصرٌ نافذ!

الصاحب رجل الدولة يخدعه أبو طالب، إذ يصطنع الانتباه الجاد إذا قرأ الصاحب بعض رسائله في مجلسه فهو يشخُص ببصره ويحرك رأسه، ويبتسم مبتهجاً، ثم يصطنع الإغماء، فينهض الحذم إلى ماء الورد يرشونه على وجهه كي يفيق، والخادع المحنك يصطنع الذهول بعض الوقت، حتى إذا أفاق، سأله الصاحب: ما أصابك وما اعتراك؟ وما الذي نالك وتغشّاك؟ فيقول كالمنبهر المأخوذ مازال كلامك يروقني ويؤنّفني حتى فارقني لبي وزايلني عقلي، وتراخت مفاصلي وتخاذلت عرى قلبي وذُهل ذهني، وحيل بيني وبين رشدي فأغمي عليّ!! فيتهلل

وجه الصاحب وينتفش غروراً، ثم يأمر له بالحباء والتكرمة، ويقدمه على جميع الحاضرين حتى على بني أبيه وعمه! والمستمعون يعجبون، ولا يدرون كيف ينخدع بهذا الملق الكذوب وزير خطير!

قال أبو سهل: عجباً، أرأيت أبا طالب يفعل هكذا يا أبا حيان كما رآه أبو بكر؟ فيقول: بل رأيته ورأيت ما هو أغرب وأعجب!

لقد علم الصاحب أن رأس الجالوت بمدينة الري، وهو شيخ اليهود وصاحب أمرهم يتعاطى النظر في البيان العربي، وينكر إعجاز القرآن، فصمم على أن يجادله ويقمعه بمشهد من الناس، فدعاه إلى الحضرة وأدرك رأس الجالوت ما يراد به، وهو ذو خبرة دقيقة بطبيعة الصاحب، وتهالكه على الثناء، فلما بدأ الصاحب يعلن رأيه في إعجاز القرآن لجأ رأس الجالوت إلى الخديعة المكشوفة فقال: أيها الصاحب صدقني إذا قلت لك إني قرأت في بعض رسائلك ما يبلغ مبلغ القرآن فكيف يكون معجزاً؟ وكان الظن بالصاحب أن يصرخ في وجهه، وأن يطرده مدحوراً من مجلسه، ولكنه هدأ وسكن، ثم قال في فتور: لا يا شيخ، كلامنا حسن بليغ وقد أخذ من الجزالة حظاً وافراً من البيان ونصيباً ظاهراً منه، ولكن القرآن له المزية التي لا تجهل، والشرف الذي لا يخمل. يقول ذلك مع إعجاب شديد قد شاع في أعطافه، وفرح غالب، بدأ في أسارير وجهه، وينتهي المجلس وقد خرج رأس الجالوت مبجلاً محترماً وهو لم يعترف بإعجاز القرآن! قال أبو سهل: الثانية أغرب من الأولى لأن خديعة أبي طالب يُتساهل معها، إذ لا يعقبها خطر، ولا يتبعها لبس وإبهام، أما خديعة رأس الجالوت فبلاء ماحق وخطر صاعق، ولو كان الرجل في مجلس الوزير المهبلي أو أبي الفضل بن العميد، لهبَّ عليه الإعصار المكتسح فما درى أين يتجه! أما الصاحب فقد شغله الثناء عن معتقده الديني، فتراخى وتخاذل!

قال أبو حيان: وثالثة تروى، لقد اجتهد الصاحب في أن ينشر

مذهب الاعتزال بالري، وتصدى بالتسفيه والمجابهة مع الإذلال المهين، والقهر المشين لكل من اتجه إلى غير الاعتزال، وكان الحسين الكلابي سُنياً يذهب وجهة السلف في مسائل علم الكلام، ويصرّح بمخالفة الصاحب في مجالسه الخاصة، فاغتاظ ابن عباد، ورأى أن يجبّهه بالتسفيه في المجلس العام، ولن يملك دفعاً له، فأرسل من يدعوه، وأحس الحسين بما سيكون فعمد إلى الاحتيال، وتقدم في هدوء إلى الصاحب ليرد على رفضه الاعتزال فقال الحسين: لقد تعمدت أن أخالف مولاي الصاحب في مذهبه ليجد من يعارضه من العلماء في مجلسه، وهبْني ذهبت مذهب الاعتزال فكيف يشهد الناس منطق مولاي المفحم في قوة الدفع، وسطوته في شدة الرد، إني أصرُّ على رفض الاعتزال ليرى الناس ما يبرهم من حجج مولاي!

هنا تبسم الصاحب، وقال: ابق حيث أنت، فما أبخل عليك بنار جهنم، تصلى بها كيف شئت، وحين انتهى المجلس وخلوت إلى الحسين قال لي متضايقاً: أتراني أصلى نار جهنم ويتبوأ هو الجنة مع قتل النفس المحرمة، وركوب المحظور فيما يقترف من المظالم! أخزى الله كل متكبر وقاح!

هنا قال أبو زيدك لقد سردتم ما تعلمون من المساوئ؟ أولم يكن للصاحب حسنات تذكر. نحن في مجلس القاضي، ولابد من أن نسمع النظر المقابل، فهل تأذنون؟! قال أبو سهل: الحديث مناقلة، فهيّا.

فقال أبو زيد: يعرف أبو حيان قصة الصاحب مع من اتُّهم بوضع السم له في الشراب، فقد طلب يوماً قدحاً من شراب السكر فقدمه خادماً إليه، وقبل أن يضعه على فمه صاح به صائح يحذره بأن الشراب مسموم، فنظر الصاحب إلى الصائح متسائلاً: ما دليلك؟ قال: مُرِ الخادم أن يشربه، وسترى، فقال الصاحب: لا أستجيز هذا ولا أستحله،

قال: فجربه في حيوان قال الصاحب: ولا هذا فالمثلة بالحيوان لا تجوز، ثم أمر الصاحب خادمه بأن يصب القدح على الأرض، وقال له: لا تدخل داري بعدها، ولك مع ذلك رزقك، لأن العقوبة بقطع الرزق نذالة!

قال أبو حيان: سمعت هذه القصة، ولم أر أحداثها بعيني!

فصاح أبو زيد: لقد صحبت الرجل ثلاث سنوات فحسب! أفيكون كل ما أتاه من جلائل الأعمال وتوافهها محصوراً في هذا الأمد القصير!

فتراجع التوحيدي يقول: لا أستبعد أن تحدث هذه الواقعة، لأن الله لم يخلق إنساناً مجرداً من الخير، وللآثم المحترف ساعات ندم تؤرق جفنه، وللماجن من الشعراء أبياتٌ من الزهد الورع، وقد قلت في كتابي عن الصاحب ما يشير إلى محاسنه، مع ما دونته من المثالب.

قال ابن مسكويه: وماذا قلت يا أبا حيان؟

فعجّل يقول: ذكرت عن أبي الفضل بن العميد والصاحب بن عباد أنهما كانا كبيري زمانهما، وإليهما انتهت الأمور وعليهما طلعت شمس الفضل، وبهما ازدانت الدنيا، وكانا بحيث ينشر الحُسن منهما نشراً، ولو أردت أن أجد لهما ثالثاً في جميع من كتب للجبل والدّيلم إلى يومنا هذا، ما وجدت.

قال أبو بكر: شهادة خصم عنيد، الحرف فيها بكلمة، والكلمة بسطر والسطر بكتاب!

فانبرى أبو زيد يقول: لقد شاهدت من أخلاق الصاحب شيئاً عجيباً في الوزراء، هو أنه كان لا يتواضع مع مَن فوقه من ملوك بني بويه، بل كان يعاملهم معاملة النظير للنظير، ولكنه تواضع كثيراً مع العلماء، فمدح القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني صاحب الوساطة، وطارح أبا حمد العسكري بالشعر، ونهض قائماً من مجلسه للقاضي

عبدالجبار الأسد ابادي، ومرَّ به القاضي راكباً ولم يترجّل، وقال له: إن كرامة العلم تعفيه من ذلك، فتبسّم الصاحب وما أنكر! هذه بعض مزايا الرجل، ولو كان أبو حيان قد أحسن سياسته معه لرأى غير ما رأى من التوقير والاحتفاء!

قال أبو سهل كالمازح: تكلم يا أبا حيان!

نظر أبو حيان إلى وجوه جلسائه، وقال: فيكم من يُعِدُّني نزقاً طائشاً، أجعل رأسي برأس الصاحب، فأكلمه كلام النظراء، وعلم الله لقد تواضعت وتواضعت حتى كدت أقبّل الحذاء، فما وجدت منه بارقة عطف، لقد قدمت عليه في أول لقاء فسألني: أبو مَنْ؟ قلت: أبو حيان، فقال: بلغني أنك تتأدب. فقلت: تأدّب أهل الزمان، فقال: أبو حيان ينصرف أو لا ينصرف، فقلت: إذا قبله مولانا لا ينصرف بإذن الله، أما إذا لم يقبل فلابد أن ينصرف! وكنت أنتظر منه قبولاً وترحيباً، ولكنه تجهم ونظر إلى جار له فحدثه بالفارسية حديثاً عرفت فيما بعد أنه ثلبٌ وتجريح، ثم قال: الزم دارنا وانسخ هذا الكتاب، فقلت أنا سامع مطيع، وفاضت أشجاني، فقلت لمن حولي: والله ما تركت العراق إلا هروباً من الوراقة، وقلت: سأجد في حمى الصاحب راحة من النسخ الممل وخلاصاً من حرفة الشؤم، ولم تكن الوراقة كاسدة ببغداد ولكني تركتها لأمل يعتلج في نفسي، فأعود إليها، وطار الخبر إليه، فكأنما وقعت السماء على الأرض مع أني لم أقل شيئاً أؤاخذ به.

ثم جاءني نجاح الخادم ومعه ثلاثون مجلدةً من رسائله، فقال لي: إن مولانا يقول لك انسخ هذا كله، إذ طُلِبَ منه بخرسان، فقلت وقد ارتعت لضخامة ما أمامي من المجلدات: هذا طويل، ولو أذن الصاحب أكرمه الله، لأخرجت من هذه الرسائل فقراً كالغُرر، وشذوراً كالدرر، تدور في المجالس كالرياحين، فلوْ رقي بها مجنون لأفاق أو نفثت على مريض لبرئ فنقل نجاح إليه ما قلت، فقال: طعن في رسائلي وعابها،

ورغب عن نسخها وأزرى بها، والله لينكرنّ مني ما يعرف، فما ذنبي إذا لم أستطع أن أنسخ ثلاثين مجلداً، أينسخ إنسان هذا القدر، ويرجو أن يُمتع ببصر أو عافية. يا قوم، لقد كنت أتصاغر وأتصاغر لأنال ذرْواً من رضاه، فكنت أجد الغضب الساخط، والكراهة المقيتة دون ما سبب. رفعت إليه تهنئة تحمل أرق العواطف، وأنبل الأحاسيس، فقال لي: من أين لك هذا الكلام المفوّف، فأردت أن أستميله، فقلت: وكيف لا يحسن بياني، وأنا أقطف من ثمار رسائلك، وأستقي من قليب علمك، وأشم بارق أدبك، فرفع صوته في المجلس الحاشد، يقول: كذبت وفجرت، لا أم لك، من أين في كلامي الكُدية والملحفة والتضرع والاسترحام؟ كلامي في السماء، وكلامك في السماد.. ما ذنبي إذا سألني عن ابن العميد فمدحت في تحفظ، فغضب وهاج، وجاءني من يقول: تمدح عدوه في حضرته، ولو، كنت ذممت لغضب وهاج، وقال تذم من أكلت عيشه، وشربت ماءه، وارتديت كساءه، إن الحسود لا يستقر على حال! وقد حسدني فماذا أصنع؟

ما ذنبي إذا رأيته قادماً عليّ بدار النسخ، فنهضت واقفاً، فصاح اجلس: الوراقون أخسّ من أن يقفوا لي، من أنت حتى يكون تعظيمك إياي موضع تقدير، فترك جلسائي يسخرون مني تقرباً إليه ورأيت فاضلاً آلمه هذا الاستعلاء المتجبر، فانتظر حتى تفرق الجمع، ووسوس إليّ في أذني مواسياً بقوله: لا تهتم، فالرجل رقيع وضيع!

ما ذنبي إذا قال لي: من سماك أبا حيان، فقلت: أشرف الناس وأعظم الناس، قال: مَن ويلك؟ قلت سيدي الصاحب أعزه الله حين قال لي: يا أبا حيان، فعبس في وجهي، واحمر أنفه غيظاً، وكأني كنت أذم ولا أحمد!

وسألني صبيحة يوم، وهو جالس في صحن داره، والجماعة حوله، فقال: هل تعرف فيمن تقدم مَن له كنية أبو حيان، فقلت: أجل،

فلان وفلان وفلان وفلان، وأخذت أتحدث عن كل واحد من هؤلاء، وأستشهد بالمأثور من قوله نظماً ونثراً، فلما وفّيت الشعر، ورويت الإسناد، وريقي بليل، ولساني طليق، ووجهي متهلل، نظر إليّ غاضباً وانتقل بالحديث إلى سواي دون أن يعقب بكلمة واحدة.

وأقول أيضاً مما يدهش: لقد سألنا عن صدر هذا البيت: «ولابد من شيء يعين على الدهر».

ثم قال: لقد سألت جماعة من الأدباء عنه فما عرفوه، فتسرعت وقلت: أنا أحفظ صدر البيت، فنظر إليّ عابساً مكفهراً، وقالك ما هو؟ فقلت: نسيت، قال: ما أسرع ذكرك من نسيانك! قلت: ذكرته والحال سليمة، فلما استحالت عن السلامة نسيت، قال متبرماً: وما حيلولتها؟ قلت: نظر الصاحب بغضب فوجب في حسن الأدب ألاّ أقول شيئاً! فقال: ومن تكون حتى نغضب عليك!؟..... ثم اختنق صوت أبي حيان، فقال أبو سهل: أتعبنا الرجل بأسئلتنا هذه وكنا نظن أنه سيروّح عن نفسه بأجوبتها! فكان ما لا نتوقع.

فرد أبو بكر القومسي يقول: إن عناية الله قد أدركت أبا حيان، لأنه الوحيد الذي هجا الصاحب بكتابٍ سار في الآفاق، ونجا من شره فما استطاع الوصول إليه، لقد بخس الصاحب أبا حيان في مجلسه، ودار حكمه، وعرف العقلاء، أسباب هذا البخس، فزاد أبو حيان مقداراً ورفعه على حين كشفه أمام الناس جميعاً حين ألف رسالته عنه وعن ابن العميد، نطارت من الشرق إلى الغرب، وانتقم لنفسه بما هو أشد من القتل، وصريع القلم أشد نكالاً، وأسوأ عُقبى من صريع السيف!

لقد انتصرت يا أبا حيان.

قال أبو زيد: هذه جملة يصح أن نختم بها هذا اللقاء.

فاستأذن القوم منصرفين.

جمالية العدول

«في التراث البلاغي»



خيرة حمر العين

I - مفهوم العدول:

ماهو مسلم به في منظور الوعي التواصلي والكلامي، هو وجود تنوع لغوي وأدائي ارتبط في التصور البلاغي بمصطلحات «الحقيقة والمجاز»، «الأصل والفرع»، «المثالي والمنحرف» وغيرها من الصفات التي ألحقت بأنماط الكلام وضروبه، وأفضت إلى تمييز أنواع الخطابات وخصائصها وأساليبها، وتراكيبها مع ضمان أداء اللغة الشعرية لوظيفة استثنائية تكتسب بموجبها رخص التجوز، والضرورة، والعدول لتحقيق فعل التأثير والأريحية للسامع والمتلقي، وذلك بموازاة استجابة تقبلية يفرضها الانتظام البنيوي المغاير لهذه اللغة.

والتعرف إلى مستوى الصنف الأول (المألوف) من الكلام، هو ذلك الخاص بالنظام القواعدي الذي استنه النحو، وهو نظام افتراضي أوجدته الضرورة الحضارية لإنشاء مجتمع لغوي، أما الصنف الثاني (المنزاح) فهو ذلك التنوع من الاستعمالات غير العادية في ارتباطها بمفهوم العدول عن المستوى المألوف. وكل خروج عنه هو انتهاك وانحراف «وإذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي فإن البلاغيين ساروا في اتجاه آخر، حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها في الأداء الفني، وليس معنى هذا إنكار البلاغيين للمستوى المثالي الذي أقامه النحاة واللغويون، بل إن ذلك يؤكد إدراكهم لتحققه، بحيث جعلوه الخلفية

الوهمية وراء الصياغة الفنية التي يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول في هذه الصياغة»[1].



يرتبط العدول في مفهومه الجوهري - في التراث البلاغي والنقدي - بنظرية الوضع، فقد تم التمييز بين أنماط من الكلام وأشكال من التعابير. كما عرف هذا المفهوم بمترادفات عديدة أهمها: الخروج والتوسع، والتجوز، والتحويل والالتفات... وكلها مترادفات تدل في آن واحد على قوة الكلام المنزاح، وإقرار منزلته التي خصت بميزات وتجوزات لم يسمح لأي أداء كلامي أن يحظى بها. وتتفق هذه المترادفات على أن العدول هو خروج على غير مقتضى الظاهر.

وإذا تفحصنا المدلول اللغوي والمعجمي لكلمة (العدول) في المعاجم العربية نجدها قد اتخذت المسلك الدلالي نفسه لاتصافها بمعاني الميل والخروج...

وقد جاء في القاموس المحيط:

«وعدل عنه يعدل عدلاً وعُدولاً حاد واليه عدولاً رجع، والطريق

مال، والفحلُ ترك الضراب، والجمالُ الفحل نحاه، وفلاناً بفلان سوى بينهما، وماله معدل ولا معدول مصرف، وانعدل عنه، وعادل أعوَجُ/ والعدال ككتاب أن يعرض أمران فلا تدري لأيهما تصر فأنت تروي في ذلك»[2].

وفي لسان العرب:

«وعدل عن الشيء يعدل عدلاً وعدولاً: حاد وعن الطريق: جار، وعدل إليه عدولاً: رجع، ولا معدول أي مصرف، وعدل الطريق: مال. والعدل أن تعدل الشيء عن وجهه، تقول عدلت فلاناً عن طريقه وعدلت الدابة إلى موضع كذا، فإذا أراد الاعوجاج نفسه قيل: هو ينعدل أي يعوج وانعدل عنه وعادل: اعوج.

والعدول: من قولهم: عدل عنه يعدل عدولاً إذا مال كأنه يميل من الواحد إلى الآخر، وقال المرّار:

فلما إن صرمت، وكان أمري قويماً لا يميل به العدول»[3]

إن هذه التعريفات المعجمية تشير في مجملها إلى دلالة الميل والانحراف. وهذا دليل آخر على أن المستوى العادي لإدراك علاقة الأشياء بالكلمات لا يضمر أكثر من دلالة مطابقة الشيء لصورته الذهنية على اعتبار أنها علامة دالة عليه. ولو أن التفكير العلامي اقتصر على هذا التطابق لافتقدت المفاهيم لكثير من التغيرات والتطورات التي تسمها على الدوام.

أما العدول في صورته البلاغية والجمالية فهو من وحي الوجدان الشعري في تعلقه بالمغاير والمستحدث، وتبرمه من السائد والمألوف. وربما أفرزت هذه المسائل حلولاً افتراضية تكون بمثابة الفاصل الممكن بين أشكال تعبيرية وبلاغية شتى. وقد نالت مسألة العدول اهتماماً

ليس بالهين من طرف اللغويين، والبلاغيين، والنحاة على اعتبار أنه ظاهرة لغوية وليس كلامية. وإذا ما فهمنا الفرق بين المصطلحين، أدركنا أن مسألة العدول اعتبرت ظاهرة لغوية تجيزها الضرورة والتقدير، وليست مسألة فنية يفرضها نظام اللغة الشعرية وأسلوبها المتميز.

وإذا ما تبينا الإشكالية، أدركنا أن المجاز الذي هو إحدى التجليات الجوهرية للعدول لا يمكن له أن يتمظهر إلا بالقياس إلى حقيقة تثبته أو تنفيه، وهي الحقيقة التي أقرها التراث البلاغي: «الحقيقة: ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة. والمجاز ما كان بضد ذلك. وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة: وهي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة»[4] وفحوى هذا القول بحسب ابن جني أن الحقيقة هي الأصل وما كان بضدها، المنزاح عنها هو المجاز (الفرع) «فلقد ذكر فيه مصطلحي «اللغة» و«الاستعمال» معاً وعلق بالأول مفهوم المواضعة وبالثاني «فعل الإقرار» فجاء «الاستعمال» عنده إقرار بمواضعة لغوية ينتج عنه أن الحقيقة ممارسة لغوية تقر القوانين التواضعية وبذلك تخرج المقابلة بين اللغة والاستعمال إلى كونها مقابلة بين استعمالين، فكأن اللغة، من هذا الوجه، متصور وهمي لا وجود له البتة.. فالجذر المستعمل وصيغته الزمنية «يقع» يدلان إذا قوبل ذلك بالإقرار، على أن المجاز احتمال في اللغة وحدث طارئ على الحقيقة مرتبط بها في ثنائية لا تنفصم يطلق عليها ابن جني في نفس السياق مصطلح العدول»[5] وفي هذا التمييز ما يحقق التأكد الراسخ لمثالية اللغة. وسوف نرى أن تاريخ البلاغة العربية لا يخلو من هذه الفروق.

وينبغي الإشارة إلى أن هذه الفروق، لم تفض إلى تنوعات كلامية مرتقبة، ولكنها ظلت تحوم في دائرة من المترادفات كالنقل،

والتحويل، والتجوز، والاتساع... لتشمل دلالة واحدة: (العدول) «ولم تكن فكرة التحويل غائبة عن تفكير اللغوي العربي، سواء بمفهومها أو حتى بلفظها التمييز فيه تراكيب محولة عن تراكيب أخرى. يقول سيبويه: (امتلأت ماء) و(تفقأت شحماً) محولة عن (امتلأت من الماء) و(تفقأت من الشحم) فحذف لهذا استخفافاً. وعن الفكرة نفسها تحدث (الصميري) وهو يعني بالتحويل أو النقل حيث يقول: التمييز على ضربين: أحدهما منقول عن أصله والآخر غير منقول، كما في جملة (تصبب عرقاً) و(حسن وجهاً) كان الأصل تصبب عرقه وحسن وجهه ثم نقل الفعل عن فاعله وجعل لما هو من سببه للتصرف في الكلام، والاتساع فيه»[6] وقد أدرج عبدالقاهر الجرجاني هذا النمط من العدول في منزلة النظم العليا مستشهداً بمثال من القرآن الكريم **﴿واشتعل الرأس شيباً﴾** مؤكداً أن أهمية هذا الأسلوب لا يكمن في مجرد مخالفة التركيب اللغوي، وإنما في قدرة الجملة على تحويل صياغة بنائه الخاص: «وإذا كان النحاة واللغويون قد حرصوا على مثالية اللغة في مستواها العادي فإن البلاغيين وهم المعنيون باللغة الفنية - قد حرصوا - على تأكيد صفة مخالفة لابد من تحققها في الاستخدام الفني للغة هذه الصفة هي المغايرة أو الانحراف على نحو معين عن القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية»[7].

وتتسع دائرة المفاهيم والرؤى حول معاني العدول مما جعله يكتسب تنوعاً معجمياً ودلالياً يمنحه خصوصية التميز باختراق قوانين اللغة في إطار ما يقره الاستعمال اللغوي وتجاوز حدود المألوف بحسب ما تؤديه وظيفة الكلمة المستمدة من ردود فعل الأحاسيس والمشاعر. وفي هذا الشأن يكون للغة مظهران «نقل حقيقة وتوكيد عاطفة»، وهو ما يتجسد في إبداعية الشعر. وقد ركز الجرجاني على هذه الخاصية، بوصفها أسلوباً جمالياً وتقنياً أساسها الطريقة أو الاحتذاء (النظم)

لأنها تعد - في نظره - ظاهرة فنية، تقنية تجتلب إليها إدراك المتلقي في الاستيعاب والفهم، فيصبح العدول عنده يعني التحويل من أسلوب إلى أسلوب يقصد زيادة المعنى والتحسين. ففي معرض حديثه عن الإظهار والإضمار يتبين أن الإظهار يكون أبلغ في بعض الحالات من الإضمار ويطبق ذلك على قول الشاعر:

ولو شئت أن أبكي دماً لبكيته عليه ولكن ساحة الصبر أوسع

مبيناً أن الشاعر أظهر مفعول المشيئة (أن أبكي) ولم يخرجه على قياس الآية **﴿ولو شاء الله لجمعهم على الهدى﴾** حيث وقع إضمار مفعول المشيئة ولكنه كان ترك الطريقة وعدل إلى هذه لأنها أحسن وسبب حسنه أنه كأنه بدع عجيب أن يشاء الإنسان أن يبكي دماً فلما كان كذلك كان الأولى أن يصرح بذكره ليقدره في نفس السامع ويؤنسه به وإذا استقريت وجدت الأمر كذلك أبداً متى كان مفعول المشيئة أمراً عظيماً أو بديعاً غريباً كان الأحسن أن يذكر ولا يضمر[8].

لقد تحدث قدامة في (نقد الشعر) عما أسماه (الإرداف) وجعله مرادفاً للعدول «فقال: هو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع بمنزلة قول الشاعر:

بعيدة مهوى القرط أما لنوفل أبوها وأما عبد شمس فهاشم

وإنما أراد الشاعر أن يصف طول الجيد فلم يذكره بلفظه الخاص به، بل أتى بمعنى هو تابع لطول الجيد، وهو بعد مهوى القرط»[9].

ويقترب هذا المنظور من تصور الجرجاني للمعنى الدال بصيغ مغايرة أو تحاول أن تقول دلالتها بشكل مختلف «... وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل

إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلي معنى آخر»[10].

وقد استقطبت اللغة أفهام اللغويين والنحاة والفلاسفة، ولعل في الإجراء الذي تقوم عليه بوصفها وسيلة تخاطب وبين وظيفتها الشعرية ما يبرز الأساس المبدئي لعملية العدول من خلال نص الفارابي: «فإذا استقرت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها فصار واحد واحد لواحد واحد وكثير لواحد أو واحد لكثير وصارت راتبة على التي جعلت دالة على ذواتها صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوز في العبارة بالألفاظ فعبر بالمعنى تعبير اسمه الذي جعل له أولاً وجعل الاسم الذي كان لمعنى ما راتباً له دالاً على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تعلق ولو كان يسيراً إما لشبه بعيد وإما لغير ذلك من غير أن يجعل ذلك راتباً للثاني دالاً على ذاته فيحدث حينئذ الاستعارات والمجازات والتجرد بلفظ معنى ما وبألفاظ معان كثيرة يصرح بألفاظها عن التصريح بألفاظ معان آخر إذا كان سبيلها أن تقرن بالمعاني الأول متى كانت تفهم الأخيرة مع فهم الأولى والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً»[11] فالنص إحالة إلى مستويين: مستوى الخطاب العادي ومستوى الخطاب الشعري ومتى تضمن الأول تطابق الدال/ المدلول اشتمل الثاني - بالضرورة - على خرق هذا التطابق بوصفه يوفر إمكانيات تضم بالإضافة إلى الاستعارة والرمز والتخييل... نظاماً من العلاقات التركيبية المشتقة أساساً من الفعالية الشعرية التي هي أقرب إلى دلالة الإيحاء، وكأن نص الفارابي أراد الإفصاح عن تحول الخطاب أو اللغة من (الخطبية) إلى (الشعرية) وفق ما تشتمل عليه هذه (الشعرية) من عناصر إيحائية هي أساس قوتها، غير أننا في تحديد مفهوم العدول لا نكتفي بوصف مستويي اللغة،

فنقول هذا أولي أصلي مثالي وذلك بعدي، فرعي، منحرف، وإلا اعتبرنا الأمر سمة في الفرق لا سمة في الدلالة، وفي هذا الشأن اشترطت البلاغة شروطاً يكون العدول بموجبها شعرياً وهي كما ذكرها الجرجاني الجمال والحسن.

إذا ما حاولنا تحديد هذه المسألة أدركنا أنها ببساطة ظاهرة انتماء. انتماء إلى حالة من الرفض واللاتطابق. وربما تساءلنا بدورنا عن مقتضى الحال التي يكون العدول فيها شعرياً؟ وكيف ينسحب هذا المدلول إلى الشعر بوصفه اللغة الأولى والوحيدة التي اهتدى بها الوجدان إلى حقيقته الوجودية؟ وليس هذا بغريب، فقد نبدأ من حيث انتهى السلف على الرغم من تضارب الحجج واختلاف وجهات النظر. ومتى كان الشعر شاهداً على غيره، امتلك قوة حقيقته في ذاته ولعله الرأي الذي أراد ابن نباته توضيحه وإيصاله: «من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تؤخذ إلا منه، أعني (أن) العلماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون: قال «الشاعر» و«هذا كثير في الشعر»، و«الشعر قد أتى به» فعلى هذا، الشاعر هو صاحب الحجة والشعر هو الحجة»[12]، وفي هذا دليل على أن الشعر هو الحقيقة والمنبع والأصل. وربما كان انتساب النثر إلى الأصل، وانتساب الشعر إلى الفرع، ليس من قبيل الفرق بين الحقيقة والمجاز - فإن ذلك محض افتراض وإقرار بالمواضعة - ولكنه من باب النثر بالعقل، وبالقرآن الكريم - فيما بعد - بينما الشعر هو في أساسه الجوهري قيمة نفسية وكفاءة حدسية «والكلام ينبعث في أول مبادئه إما من عفو البديهة، وإما من كدّ الروية، وإما (أن يكون) مركباً منهما، وفيه قواهما بالأكثر والأقل، ففضيلة عفو البديهة أنه يكون أصفى، وفضيلة كدّ الروية أن يكون أشفى، وفضيلة المركب منهما أن يكون أوفى، وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل، وعيب كد الروية أن تكون

صورة الحس فيه أقل، وعيب المركب منهما بقدر قسطه منهما وقد يجوز أن تكون صورة العقل في (البديهة أوضح، وأن تكون صورة الحس في الروية) ألوح إلا أن ذلك من غرائب آثار النفس ونوادر أفعال الطبيعة»[13].

يزخر التراث البلاغي بتنوع رؤيوي، وفلسفي وتأملي كبير، فكل مجال يضمر مرجعية تأملية يستند إليها، ويطلعك على حججه وشواهده ودلائله. ومن الطبيعي أن يكون هذا المركب من نتاج تلاحم الفكر بالحس الجمالي، مع تضافر سبل التأمل اللغوي في ميدان الفلسفة والطبيعة والفن. وهذا ما يعكس بصورة متكاملة - من خلال نص التوحيدي - وعي المتأمل، المدرك لفنون الشعر والنثر وما بينها، تلك الفجوة الغامضة التي تؤسس لكتابة جديدة لعصر ما بعد الحداثة.

بالإضافة إلى أننا لا نجد - في هذا النص - فرقاً بين الشعر والنثر، لأن التوحيدي لا يفصلهما إلا ليوحدهما في وحدة من تكامل حلم الكتابة الذي هو (من غرائب آثار النفس) بحيث ينطمس فعل الخروج أو العدول ولا يبقى غير الشعر. «والواقع أن ما يمكن أن يوصف بالانحراف ليس هو لغة الشعر بالذات بل لغة النثر والخطابة إذ تعتمد على الكلمات المتفرقة وتعزل بين الدال والمدلول وتميت حيوية الألفاظ وتجمد مسمياتها ويصبح الشعر عندئذ هو «**ماضي النثر**» حقيقة ولكن بمعنى آخر يصير حصراً للانحراف وعودة إلى نبع اللغة الخلاق ورفضاً ونسياناً لهذا النوع الآخر من التجميد المنحرف للغة النثرية. فالشعر هو وهم اللغة الضروري وحلمها المبدع ومصدر فعاليتها المستمر»[14].
وربما كان احتضان الشعر لهذه الفعالية والاستمرارية، وما امتاز به من خصائص الصناعة والتأليف، ومن ابتكار جمال خلاق، هو ما جعل البلاغيين والنحاة والنقاد يخرجونه مخارج شتى، فحُمل على التأويل، وخص باستثناءات وتجوزات منها الضرورة والتقدير، والاتساع

والتحويل... وعرف بالعدول، ونعت بالخروج، ورمي بوصفه آفة «وليس كذلك المنظوم، لأنه صناعي، ألا ترى أنه داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف، مع توقي الكسر، واحتمال أصناف الزحاف، لأنه لما هبطت درجته عن تلك الربوة العالية دخلته الآفة من كل ناحية»[15].

إن التوجه الجمالي في فصله بين الجوهري الذي عدّ من أصل وبين العرضي الذي وصف بالطارئ والعابر والمنحرف، هو الذي أوجد صراعاً بين النحاة والبلاغيين. إذ غالباً ما يخالف البيان القاعدة النحوية في بعض الاستعمالات الاستثنائية. وينم اقتناع الشعراء عن حداثة مبكرة لقراءة معايشة تفسر ذاتها بذاتها، وهذا ما يبرر إنكار بشار بن برد عن بعض اللغويين معرفتهم بأسرار الشعر أو أن يكون بمقدور اللغويين أمثال يونس أو أبي عبيدة الحكم بين جرير والفرزدق، وتصريحه بأن هذا الحكم (ليس من عمل أولئك القوم، إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله) هذا الإلزام هو أشبه بإجراء تأملي يحتكم إلى أصول الشعرية في معرفة خصائص الشعر ويقترب أيضاً من موقف البحتري الذي يقول إنما يعلم ذلك من دفع طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته[16] وربما لم يتحمل الشعراء تلك المعايير الصارمة التي أنجزها النحاة مراعاة لنظام النحو وقواعده، فكان دافعاً إلى رفض أحكامهم، وانتهوا إلى الإتيان بما ينم عن قدراتهم الإبداعية، ويعد الجاحظ من الذين أيدوا موقف الشعراء المتضمن فهم مكنونات الشعر وأسراره، وأكد بأن «البصر بهذا الجوهر من الكلام (يعني جيد الشعر وفاخره) في رواة الكتاب أعم، وعلى ألسنة حذاق الشعر أظهر»[17].
ولم يحظ الشعر في التراث البلاغي بتصور نقدي عميق وشامل، وإجرائي وربما كانت الدراسات القرآنية هي الدافع الأساس للبحث في معرفة النص وإعجازه وخصائص هذا الإعجاز، وهل هي خصائص

مشتركة لتتحول بعد ذلك موازين القوى إلى النص القرآني الذي صارت تقاس إليه بلاغة الخطاب الشعري، وربما اشتملت نظرية النظم على بعد نقدي يوجه طاقته الفاعلة إلى النظم الشعري، وفي هذا دلالة على تعامل مبكر مع الشعرية «إذ النظم ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالاعتماد على خط المعجم العمودي وخط النحو الأفقي ويكون من وراء ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها. وإن كان الملاحظ وجود فارق وهمي جعله عبدالقاهر بين منطقة النظم ومنطقة النثر، ومن ثمة يكون الوجود الحقيقي (للشعرية) في المنطقة الأولى، حيث يتم التوافق بين الدال ومنطقة الدلالة»[18]. فهل معنى هذا أن مقاربة العدول هي مسألة أسلوبية تهتم بالانتظام البنيوي للغة الشعرية في تلاحم الدلالي بالتركيبي، وتعنى بتكويناتها الداخلية بعيداً عن مقارنتها بمستويات لغوية أخرى؟ معنى هذا أن الشعر لا يعدل عن (مقول) يخالفه، ولا يمكن تحديد قاعدة معنية ينزاح عنها؟ والواقع أن الحداثة نفسها لم تسلم من مأزق الثنائية الذي سلكته في فهم مسألة الانزياح، فقد فرق كوهن بين «الشعر» و«النثر»، وهو نفس التمييز الذي يطلق عليه موكاروفسكي «التوجه الجمالياتي نحو التعبير» و«التوجه المنطقي نحو التعبير» وهو أيضاً ما يمكن أن يوصف في التراث البلاغي بـ «عدول المجاز».

II – أنماط العدول

مهما كانت الانطباعات والتصورات المصاغة بشأن دلالة العدول وأنماطه، ومميزاته ومرجعياته، فإنها تنم عن المخزون الدلالي لكيفيات الأداء الأسلوبي المتميز، والقدرة الكامنة لمستوياته التي تعجز بنى الألفاظ المألوفة عن تحقيقها، وهو ما يستدعي وجود بنيات خارقة ومنزاحة يكون بناؤها الكلي في أساسه انزياحاً مطلقاً يتقدم باتجاه خلق

نظام رمزي تنتجه العلاقات الغيابية والحضورية، وحين يصبح العدول في هذا المستوى التجاوزي، فإن الأمر يدعو إلى تضافر إلزامي لتلاحم الدلالي والتركيبي في تشكيل إبداعي جديد يتضمن امتحان القوى القارئة بكل استراتيجياتها التأويلية والتقبلية الواردة والمحتملة.

فما هي أنماط العدول؟ وكيف انبثقت جمالياً ودلالياً؟ وبأي معنى ووفق أية منهجية يتم ضبطها أو الاصطلاح عليها؟ يمكننا فقط تصور الخيبات التي سترافق هذا التصنيف، غير أن ذلك لا يدعو إلى الإخفاق أو الفشل. إذ طالما تبين لنا حرص التراث على التنوع والاختلاف، ولعله الدافع الأصيل لإمكانية تصور رؤية شاملة لأنظمة الخطاب وأسرار النص. وإن افتقدت تلك الرؤى - في العموم - إلى التوجه، فإنها لم تخل من التأمل ومحاولة فهم أسرار اللغة وانكتابها وظل الشعر (منذ) وقبل:

هل غادر الشعراء من متردم   أم هل عرفت الدار بعد توهم

مدار جدل، فحظي بعناية مبكرة وأحيط بالنقد القائم على أعمال النظر والحكمة ورقي الذوق والحس، وحسن الإصغاء إلى أن تأسست البلاغة على هذه الأحكام وظلت تواصل تمسكها بمختلف المعايير الجاهزة وأخضعت إليها الشعر. فلم يكن للشاعر إلا أن يثور ضد هذه المعايير ويكسب إبداعاته ألواناً وصوراً وتراكيب مبتكرة وصفت بكونها خارجة عن المألوف والسائد واعتبرت من المظاهر العدولية، التي عدلت عن النسق وانزاحت إلى أفق نظامها الخاص. ونجم عن هذا الخروج أنماط ومظاهر عدولية متنوعة ومتميزة.

أ - عدول المجاز

لا شك في أن أهم أنماط العدول هي تلك التي تتمظهر من خلال أسلوب «المجاز» لتميزه الخاص، ولقدرته على إحداث الأثر في النفس

عن طريق التخييل والتصوير، وهي مسافة تفرض على المتلقي والسامع أشكالاً من التأويل والتأمل. وطبيعي أن يكون المجاز - في هذه الحال - قرين الفصاحة والبلاغة، ومن ثمة كان له فضل السبق في احتضان لغة الشعر التي تتولد من حاجة المبدع إلى الابتكار، والصنعة، والتأليف. وهذه الأنماط هي بمثابة الأساليب التعبيرية التي تعجز اللغة العادية عن أدائها.

وفي هذا الشأن أجمع معظم اللغويين والنحاة على التأكيد على ازدواجية اللغة، ولاحظوا أن نظام اللغة الشعرية إنما يكمن في وظيفتها التحويلية لما تضمره من مبادئ الخروج، والتجوز والاتساع. إلا أن حدود انتهاك قوانين «اللغة/ الأصل» يتضمن شروطاً وإمكانات أوجزوها في «الضرورة» التي تتيح للشاعر ما لم تسمح به لغيره من أساليب وتراكيب.

يمكن اعتبار ما هو ثابت ومتحقق في الوعي البلاغي - ولا خلاف فيه - وجود قطبين من التداول والتواصل أحدهما يمثل صورة المطلق والمثالي «الحقيقة» بينما يشتمل الثاني صورة المنحرف «المجاز» وما وصفت الحقيقة بالأصل، إلا تدليلاً على طبيعة المجاز الذي ألحق بالفرع ويدرك بمدى خروجه عن الأصل. وهذه مسلمة واردة في الذهن العربي وأساس بلاغته التي ظلت تفصل بين المحتوى والتعبير. وهي تشكل مجرد تفريقات مست المظاهر الجزئية للألفاظ والمعاني من حيث تصورها لأيهما أحق بالبلاغة والفصاحة وأيهما أدل على المضمون. فابتعدت كثيراً عن تصور معنى الخطاب أو النص وإمكانية تحققه.

وعلى الرغم من ذلك فقد اشتغلت البلاغة العربية على أهم قضية من قضايا الشعرية الحديثة، وهي مسألة الانزياح بوصفه ضرورة وباعتباره أيضاً إمكانية إبداعية وتقنية وجمالية، وخاصية شعرية تمتزج فيها خصائص النص بجماليات القراءة.

وقد شكلت قضية الحقيقة والمجاز أزمة أفق التفكير اللغوي عند العرب. فقد كان تأمل ابن جني في اللغة يدور حول اعتبار أكثرها مجازاً الأمر الذي زعزع مبدأ الحقيقة باعتبارها «الأصل» ومن ثمة إثارة السؤال حول أفق الحقيقة وحدود المجاز؟ وكيف يستدل على الفرق بينهما؟ فإذا كان النقل والمواضعة تجب لكليهما، فإن أهل اللغة لا يجدون مسلكاً للحسم غير الاستعمال (وهو السياق نفسه الذي لجأت إليه الحداثة في تحديث مسافة الانزياح ودرجاته). غير أن الاستعمال صورة من صور الألفة التي تستند إلى مطابقة مقتضى الحال وعليه أمكن التعرف على الحقيقة دون إحالة كالذي قاله الرازي في علامة الحقيقة من أنها تبادر الذهن إلى فهم المعنى والعراء على القرنية وهذا دليل على أن عدول المجاز مرتبط في أساسه بسياق الألفة التقبلي الذي تنبه إليه الجرجاني حين جعل الكلام على ضربين ثم جعل له سبيلين: سبيل المعنى وسبيل التصوير، ولم يمنعه ذلك من تصور حد افتراضي لكل من الحقيقة والمجاز فـ «كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع - وإن شئت قلت: في مواضعة - وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره فهي حقيقة. وأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز. وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز»[19]. وسواء قام هذا التقسيم على المواضعة أم الإبداعية، تبقى كل من الحقيقة والمجاز «حقيقتان عرفيتان» وإن وقع في ذهن الجرجاني - وغيره ممن سبقوه - التمييز بينهما فإن ذلك من جهة اللغة التي حملت على القياس، والتأويل، والمواضعة فقيل المجاز بخلاف الحقيقة أو هو كالفرع للأصل، ومثل هذه العبارات تحتمل النفي والإثبات أي نفي كون المجاز بخلاف الحقيقة ونفي كونه كالفرع منها أو إثباتهما.

لقد أكد ابن جني أن التوسع بالمجاز مظهر من مظاهر العدول خص به الكلام لمعان ثلاثة: الاتساع والتشبيه والتوكيد فإذا انتفت هذه المعاني بطلت معها إمكانية العدول وتحققه. وتمس عملية العدول في تصوره الأسماء والأفعال، وفي هذا دلالة على أن اللغة هي المتصور الذهني للإنسان الذي لم يف بكل ما انتظر منه. وهذا معناه أيضاً أن الصورة الحقيقية لأي لغة أو خطاب هي قائمة في النفس، وحين تأخذ هيأتها الظاهرة في الواقع فإنها لا تقوم بأكثر من أداء لفظي لا يجسد - تماماً - ذلك المتصور الذهني.

والمجاز في منظور ابن جني من باب الشجاعة في اللغة العربية «أعلم أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة. وذلك عامة الأفعال، نحو قام زيد، وقعد عمرو، وانطلق بشر، وجاء الصيف، وانهزم الشتاء. ألا ترى أن الفعل يفاد منه معنى الجنسية، فقولك: قام زيد معناه: كان منه... القيام، وكيف يكون ذلك وهو جنس والجنس يطبق جميع الماضي وجميع الحاضر وجميع الآتي الكائنات من كل من وجد منه القيام. ومعلوم أنه لا يجتمع لانسان واحد (في وقت واحد) ولا في مائة ألف سنة مضاعفة القيام كله الداخل تحت الوهم... فإذا كان كذلك علمت أن (قام زيد) مجاز لا حقيقة وإنما هو على وضع الكل موضع البعض للاتساع والمبالغة وتشبيه القليل بالكثير ومثله قول الشاعر[20]:

لعمري لقد أحببتك الحب كله وزدك حباً لم يكن قبل يعرف

لقد تجاوزت تصورات ابن جني كل التوقعات والمفاهيم المعتمدة في إسناد مبدأ الحقيقة والمجاز إلى دلالتي المطابقة والإيحاء. وهو التأمل الذي هز صلابة الموقف من ذلك المبدأ الثابت، وكأنه يلغي مسافة وهمية بين ما يمكن أن نسميه (حقيقة ومجاز) وحين يدخل العدول حيِّز الدلالة المتعلق بإنتاج المعنى فإنه يأخذ هيئة الخروج من المدرك إلى المتصور، أو من المعقول إلى المجهول وذلك باحتضانه مبدأ

الخروج الذي يعزى به إلي التمثيل وهو «أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان ما أراد أن يشير إليه ومثال ذلك قول الرماح بن ميادة:

ألم تكن في يمنى يديك جعلتني	**فلا تجعلني بعدها في شمالكا**
ولو أنني أذنبت ما كنت هالكاً	**على خصلة من صالحات مهالكا**

فعدل أن يقول في البيت الأول إنه كان عنده مقدماً فلا يؤخره أو مقرباً فلا يبعده، أو مجتبي فلا يجتنبه، إلى أنه قال: إنه كان في يمنى يديه فلا يجعله في اليسرى، ذهاباً نحو الأمر الذي قصد الإشارة إليه بلفظ ومعنى يجريان مجرى المثل له»[21]، وهذا ما يعطينا الإحساس بوجود فرق يوحي بتمييز الجانب الأدبي بما يمتلكه من مواصفات العدول عن المعنى الواضح والصريح إلى نوع من الإيحائية بقصد تحقيق عنصر الشعرية من حيث تعامل التعبير مع تمثيل المعنى الغائب باستدعائه في وعي المتلقي عن طريق اجتناب إيصال المعنى على التصريح وتضمينه أبعاداً دلالية محمولة على الإشارة والتلميح.

ولكن، حتى نلمس هذا الفرق فإن الأمر لا يكاد يتعدى حدود التمييز بين دلالتين تؤدي إحداهما وظيفة الأخرى، وكأن المعلم الدالي واحد والانقسام إنما يتم فيما يحيل إليه. وربما عكس ذلك ضيق الرؤية النقدية - آنذاك - وانسدادها في دائرة المقارنات السطحية بين أساليب الكلام وأنواع القول وذلك بأن جعلت أساسها الجوهري إنما يقوم على تتبع المنظور السابق للسلف في ابتعاده عن المظاهر العدولية بأنواعها وقبول ما يستجيب منها لسنن عمود الشعر، وعلى الرغم من امتلاء الحس المبدع والمتلقي بروعة المجازات، إلا أنه بقي مجرد أثر مألوف حبب إلى النفوس فشغفت به وجبلت عليه فألفته. ويرجح أن يكون ذلك سبباً من أسباب تقديم الحقيقة لكونها تعلن المقول في غياب القرنية.

فكان أن ميزت البلاغة بين المجاز المباعد للحقيقة والمجاز المقارب للحقيقة. فقد جاء في الموشح[22]: ومن الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة قول المثقب في صفة ناقته:

تقول وقد درأت لها وضيني … أهذا دينه أبداً وديني

أكل الدهر حل وترحال … أما يبقي علي ولا يقيني

فهذه الحكاية عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة. وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول. والذي يقارب الحقيقة قول عنترة في وصف فرسه:

فازور عن وقع القنا بلبانه … وشكا إلي بعبرة **وتحمحم**

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى … ولكان لو عرف الكلام **مكلمي**

وبذلك تكشف مثل هذه التأملات عن إغفال أهمية العملية الإبداعية، التي سلب الكلمة قوتها الإيحائية وحصرها في حيز من الترابط المنطقي. وبنفس الطريقة نلاحظ طغيان قيم (المطابقة) الذي كرسه «عمود الشعر» بإهمال كثير من مبادئ الابتكار الجمالية بل لقد عدّ كل خروج عن تلك القيم والمعايير ضرباً من التجاوز والالتباس، والغموض.

ومعلوم أن الكلمات علامات للأشياء، ودلالات عليها، وليس صفات جوهرية وثابتة لها. وقد جرى وفقاً لهذا التصور قياس المعنى على اللفظ، وقياس المجاز على الحقيقة بوصفه معدولاً عنها. فكذلك يرى صاحب المثل السائر (ابن الأثير) بأن «في اللغة حقيقة ومجاز، والحقيقة اللغوية هي حقيقة الألفاظ في دلالتها على المعاني، وليست بالحقيقة التي هي ذات الشيء أي نفسه وعينه. فالحقيقة اللفظية إذاً هي دلالة اللفظ على المعنى الموضوع له في أصل اللغة، والمجاز هو نقل

المعنى عن اللفظ الموضوع له إلى لفظ آخر غيره»[23]. لكن ألا يبدو بأننا كثيراً ما نخطئ إذا ما توهمنا وجود فرق في الكلام؟ وإذا كان لابد من هذا الوهم، فالأولى اعتقادنا بأن المجاز هو الجوهر، لأننا عن طريقه نعود إلى ابتكاراتنا. والفن هو في الأصل تعبير عن بكارة الأشياء، وإذا كانت البلاغة العربية قد نشأت على افتراض وجود نمط لغوي سابق تنزاح عنه، أو تخرج عنه المجازات في أشكال تعبيرية وفنية شتى، فإن الوعي النقدي ما بعد الحداثي يكاد ينسف هذه المسلمة التي يزعم «فوكو» أنها يجب أن تصدر عن احتمالية كون المجازات هي الأصول ولعل ذلك يعود إلى اكتشاف نظام الأشياء الذي لا يمكن للكلمات أن تحتويه، فهي في الغالب تضع اسماً واحداً لأشياء عدة، أو تسمي شيئاً واحداً بمسميات مختلفة «وبما أن الكلمات في رأي فوكو عود أصولها إلى «الفضاء المجازي» الذي يتمتع فيه الرمز «بالحرية... لأن يحط» على أي ناحية من نواحي الشيء الذي سوف يرمز إليه فإن التمايز بين المعاني الحرفية والمجازية يختفي اللهم إلا بوصفه دليلاً على قدرة الخطاب على إبداع «المستوى الحرفي» من خلال تطبيق قاعدة متسقة للدلالة، وهذا يعني أن كل التراكيب اللغوية هي - في أساسها - مجازات تضع الكلم في غير مواضعه من حيث إنه ليس هناك من اتحاد «طبيعي» أو «ضروري» بين أي دال وأي مدلول»[24] ولكن، حتى في حال اعتباطية القاعدة المتسقة للدلالة، فقد أولت البلاغة العربية عناية ملمة بالتراكيب اللغوية في مستوياتها النحوية والصرفية وفضلت أن تظل على وضعها الذي أوجدت عليه. أما ما أضافه الإبداع فقد تركوا له فسحة في تلك القاعدة ضمن ما أسموه «الضرورة الشعرية». وسمح للشاعر ببعض التجوزات في الرؤية والتشكيل قياساً على ما جاء في القرآن الكريم. لكن لم تتح له كامل الحرية لكي يحط على مختلف الأشكال التعبيرية ويحيط بجميع التصورات ومظاهرها العدولية، وبقي المجاز أحد أهم تلك المظاهر

العدولية التي لم تعترضها القياسات، ولكن حاولت أن تجد لها معايير.

لم يكن المجاز عدول باللفظ - كما يمكن أن يفهم - فهو «طريق إلى تصور معناه» ولا يمكن إدراك سبيله إلا بالبناء على التأويل، واحتمال التأمل والتدبر. «قال أبو عبيدة وقد سئل في مجلس الفضل بن الربيع عن قوله تعالى: **﴿إنها شجرة تخرج من أصل الجحيم، طلعها كأنه رؤوس الشياطين﴾** وإنما يقع الوعد والإيعاد بما عرف مثله وهذا لم يعرف فقلت: إنما كلّم الله تعالى العرب على قدر كلامهم، أما سمعت قول امرئ القيس:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وهم لم يروا الغول قط، ولكنهم لما كان أمر الغول يهولهم أوعدوا به فاستحسن الفضل ذلك واستحسن السائل»[25] فمفارقة اللغة للوعي لم تستثن أسطورة المجاز بل لقد شكلت سياقها المرجعي في أساس فهم الواقع اللغوي الجديد والمغاير الذي أحدثه نزول القرآن الكريم «واللغة إنما كانت سبيل المعرفة لأن الوعي بالأشياء مبناه عليها، فالأسماء تكسب المسميات الوجود سواء كانت موجودة في أنفسها أم معدومة كعنقاء، مغرب وأنياب أغوال وفي التنزيل **﴿طلعها كأنه رؤوس الشياطين﴾** لأن الاسم يحضر المسمى في الخيال ويقيمه في الوجود»[26].

إن ما يفلت من البلاغة القديمة هو ما تحاول الشعرية المعاصرة أن تستدركه، وتستثمره في أفق معرفتها بالأشياء، والكلمات، وهكذا فإن فكرة المجاز هي تجاوز للمعرفي - اللغوي والمعرفي - العقلي. «ويبقى الفضاء المجازي مجالاً لا لون له في اللغة، والذي يكشف في دخيلة ذاتها فراغه الخفي، كذلك يرى فوكو هذا الفراغ على أنه فجوة يجب

مدها إلى آخر حد ممكن، ويجب قياسها بدقة. وهذا الغياب في قلب اللغة يعتبره فوكو دليلاً على فراغ الوجود المطلق وهو فراغ لابد من استثماره والسيطرة عليه وملئه بالاختلاف الخالص»[27]. وطالما أن الشعرية لم تستثمر هذا الفراغ، ولم تستحضر هذا الغياب. فسوف لن تتخطى الحد الذي توقفت عنده البلاغة التي لم تتمكن من اكتشاف طاقة القوى الحية الفاعلة في قلب اللغة. لقد أدى تمزيق اللغة إلى لغة ومعنى إلى انفصام مرهق وكان الأولى أن يكرس سعيه لمعرفة نظام هذه المجازات وأشكال تواجدها، وانتظامها الكلي، وإخراجها من حيز المشار والمشار إليه إلى وحدة الرمز والمرموز ضمن غرابة الفعل اللغوي المرتبط بجوهر الفن.

كان التحقق الافتراضي لمثالية اللغة محصناً بحمل الخروج عليها بالضرورة والتقدير، أما «نحو الشعر» فقد خص بمزيات التجوز والاتساع لأن الرمز في المجاز متروك الحرية التعبير (فالاستعارة تفارق الكذب بالبناء على التأويل وبنصب القرينة على إرادة خلاف الظاهر) والتمثيل أريد به معنى غير المعنى الحرفي، والكناية تجوز باحتجاب المعنى المراد... ومنبع هذه المجازات الخيال والتصوير لكونها أقوى على إدماج الرمزي بالواقعي، وإخراجه في صورة تخييلية لغرض المبالغة، وبذلك كانت الحقيقة هي طريق المعقول والمجاز هو طريق المجهول بوصفه خروجاً عن هذه المعقولية وعدولاً عنها ومن «عدل عن الطريقة في الخفى أفضى به الأمر إلى أن ينكر الجلي، وصار من دقيق الخطأ إلى الجليل، ومن بعض الانحراف إلى ترك السبيل»[28].

ومن الواضح أن أسباب الخطأ والانحراف مرتبطة بالعدول من حيث كونه أسلوباً يتصرف في علاقات المشابهة من منظور الفصل في حدي الحقيقة والمجاز الذي يحرص على تعميق حدودهما التقابلية.

وإذا كان قد تعين على البلاغة العربية وضع حدود واضحة لكل

من الحقيقة والمجاز - بواسطة مدركات ذهنية -(*)، فإن اللغة في حد ذاتها تنتفي بالوضع، وتتحول إلى مجرد مسميات تفتقد إلى حرارة انبثاقها وما تنطوي عليه الكلمة من نبض حي وقوى خفية، ونحن لا نعتقد بأن المجاز يحرر اللغة وحسب، بل هو يعيدها إلى جوهر انعتاقها التام وبذلك فإن «عدول المجاز» يعد شكلاً من أشكال العودة إلى الرمز والانتقال بالكلمة إلى حيويتها الأصيلة «وقد اعتبر (وليم كارلوس وليمز) الصورة المجازية الدقيقة نقطة اختراق لا يستغنى عنها لتحرير الكلمات والشعر من عبء المصدر واعتبر صورة التشبيه المجازية الاعتيادية عائقاً في سبيل فهم حقيقي للواقع، لاسيما عندما تخضع لروابط تقليدية. فقد كان هدف الصورة المجازية بالنسبة إليه، العزل الحاد لما هو فريد في التجربة من خلال تلك القوة التي تكشف في الأشياء التي هي كمال الشيء المعني، وهذه الخاصية يجب أن تكون قريبة لما اعتبره (هوبكنز) بالأسلوب المميز والصورة المجازية التي تلتقطها تمكن اللغة من نقل الحدس الخاص الذي أكد عليه (هولم) والخاصية الملموسة لـ (باوند) ولإنشاء «الجو الأجنبي» لأرسطو»[29].

إن الشعر وحده، قادر على شم أريج الكلمات، ولذلك كانت طبيعة المجازات اختراقية، لقدرتها على مس النواة الباطنية للشيء وفهم طبيعة الصور التركيبية لكمال الأشياء، ولم تستطع أبداً القواعد النحوية (ولن تستطيع) أن تمتلك هذا الإحساس لفقدانها «الجو الأجنبي» و«الخاصية الملموسة» و«الحدس الخاص» والشعر وحده هو الذي يعوض فظاعة هذا الفقدان لأنه من أكثر المشاغل براءة - على حد تعبير هلدرلن - ومن حسن حظ اللغة أنها تزخر بالمجاز ليس بوصفه نقل الشيء عن موضعه الذي وضع له، ولكنه من حيث كونه استثناء يستلهم لغته من براءة الأشياء والكلمات وحين عجز النحو التقعيدي بإزاء هذه المجازات رخص للشعر بالضرورة والتقدير.

ب – عدول الضرورة

إن العودة إلى تاريخية البلاغة العربية هو عودة إلى اشتغال آلياتها من خلال نموذجها الذي كرس للحفاظ على شكله المتداول في ترسيخ معالمه المعيارية، بخاصة تلك التي تضمنت التأكيد على ضرورة التمييز بين الحقيقة والمجاز، واعتبار كل ما هو في باب الحقيقة من الأصول الثابتة والمثالية، وكل ما يخالفها كالفروع منها. وعلى افتراض هذا التمييز، أنشأ الفعل البلاغي أساليبه الأدائية والأدبية على أساس اختلاف كل منهما من حيث الأساليب والتراكيب. فالمسألة في جوهرها، هي، في كيفية تعامل كل منهما مع عناصر اللغة.

إذا كانت البلاغة لم تهمل التراكيب، إذ خصتها بجانب كبير الأهمية، فإن مختلف الدراسات المحايثة التي تنبهت إلى كيفيات طرائق التعبير في تفجير الدلالات لم تميِّز «الشعري» إلا في ضوء مقارنته «بالنثري، غير أن الشعري يبقى حالة متفردة، ولغته قائمة فيه، وميزته منبثقة منه، وليس بالنظر إلى نقيضه «وليس معنى هذا أن الشعر إعادة صياغة للأفكار النثرية، فطريقة التعبير الشعري تحمل أفكار الشعر الخاصة، بحيث تصبح الفكرة نفسها فكرة شعرية، ويصبح تجريدها من صياغتها الشعرية تدميراً لها إن الشاعر هو الذي يفكر بطريقة شعرية من أول وهلة تتلبس الشعر»[30]. ولأن لحظة القبض على الشعري هي من أقصى لحظات المستحيل، أبيح للشاعر أن يمارس أقصاه اللغوي. ولم يعترض النحاة على الضرورة واعتبروها مما يدخل في أساليب الشاعر التركيبية لغرض إبراز أهمية الكلمات بإزاء بعضها في تناسبها وتشاكلها، وتقابلها، وتوازيها، ومن ثمة أجازوا للشعراء كثيراً من التصرفات في خرق النظم التراكيبية والصيغ الصرفية والنحوية على اختلافها، كتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث والحمل على المعنى، والتقديم والتأخير، والحذف والإضمار والزيادة والتكرار...

وغيرها من التجوزات التي لا يسمح السياق برصدها جميعاً وإنما نترك ذلك لذوي الاختصاص.

وكلما ضاقت قواعد النحو، كلما تطلع الشعر إلى آفاق أرحب تضمن له ضروباً من الاستعمالات غير المألوفة لمقدرة الأساليب المنزاحة على إحداث التأثير، وجلب التأمل والإنصات، مما نجم عنه تنوع في الابتكار يرجع إلى قدرة اللغة الشعرية على استحداث الصيغ وإخراجها على غير ما وضع لها من أحكام. وعلى الرغم من ذلك فإن البلاغة لم تكف عن اعتبار النظام الشعري جزءاً من النظام اللغوي العام:



ولما لم يكتف النحو التقعيدي بظاهر العبارة التي حملها النحاة على التقدير، فإن إرادة الشعر بدورها حاولت أن تتلمس لغتها الخاصة بابتكار نظام متميز يتجاوز الأنماط المألوفة ويخترق استعمالاتها العادية.

إن تجربة الشعر مع اللغة هي تجربة انتهاك مستمر. ولئن كانت علاقة المخاطب بنظام اللغة الخاص (الشعري) هي علاقة مرجعية يحددها التلقي والاستقبال، وليست علاقة إنتاج واستعمال. فإن ذلك يعود - دون شك - إلى السياق التقبلي الذي وضع فيه المتلقي والشاعر. ولا يمكن اعتبار الضرورة الشعرية التي استنها النحاة ميزة

جوهرية حتى وإن كانت خاصية تلازم اللغة الشعرية، ولكنها لا تدخل في مكوناتها الشعرية. فارتباطها بالتركيبي لا يمنحها صفة الجوهرية إلا في المستوى الذي يخرج فيه الكلام عن الأفق التصوري للمرجعية اللغوية المؤسسة.

إن إلحاق الضرورة بالشعر هو من باب التحامل عليه أكثر من كونه صورة من صور العدول الجمالي الذي يوفر إمكانات تركيبية تسهم في إثراء أدبية النص وتستقطب ما تحت اللغة (الاستثناء الغامض) ولكن هذه الجمالية سرعان ما تنتفي بحتمية «الاضطرار» فقد أسند إليها النحاة العدول من باب اضطرار الشاعر فجوزوا له ذلك بما أطلقوا عليه «الضرورة الشعرية» وهي «أن يجوز للشاعر ما لا يجوز له في الكلام بشرط أن يضطر إلى ذلك، ولا يجد منه بداً، وأن يكون في ذلك رد فعل إلى أصل أو تشبيه غير جائز بجائز»[31] بينما أكد ابن جني على دافع الرغبة الحر في اختيار البناء التعبيري الذي يرتضيه الشاعر وفق مبدأ الخروج عن النظام اللغوي العادي لتحقيق أسلوبية غير مطابقة لدلالة التطابق التي يقتضيها نظام الأصول. يقول ابن جني: «فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك ما جشمه منه وإن دلّ من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته»[32].

فخصوصية الضرورة تبقى إمكانية اضطرارية حتى وإن اعتبرها ابن جني بأنها ما وقع في الشعر سواء كان للشاعر عنه فسحة أم لا. غير أن ذلك لا يعدمها مميزاتها الشعرية حين تتعلق بحرية اختيار الشاعر ورغبته في انتقاء التركيب الذي يناسب سياقاته التعبيرية المنشودة.

وقد نظر إلى الضرورة في اللسان العربي على أنها اضطرار واختيار فذكر ابن عصفور مثلاً بأن «الشعر نفسه ضرورة وإن كان يمكنه الخلاص بعبارة أخرى اضطر لذلك أم لم يضطر»[33] فهل معنى ذلك أن طبيعة الشعر هي في جوهرها لغة انزياحية بما تتضمنه من تدفق رموزها وغموض تراكيبها ؟.

إن حقيقة التجربة الشعرية كامنة في قوة استحداث المبهم الذي ينم عن رغبة ملحة في ابتكار الجديد، ولذلك فإن الشعري يتضمن قوة ابتكاره في ذاته. ونحن في هذا السياق لا نفرق بين لغة شعرية معطاة ولغة نثرية معطاة بطريقة أو بشكل أقل محدودية وإنما الفرق يكمن بالأساس في كون الأولى مستوحاة من انفتاح بنائها على العدول المطلق في الوقت الذي ينبغي للثانية أن تبقى في حيِّز المتعارف، لارتباط الشعري بالحدسي والتخييلي والوجداني أكثر من ارتباطه بالعقلي والمنطقي. ولذلك أطلق له العنان وعد ذلك من باب شجاعة العربية وجعل الخليل الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا. ولا شك أن مثل هذا الاعتراف أو الإقرار هو نتاج واقعي تواصلي معين يخضع لشفرة موحدة بين الشاعر والمتلقي ولكن أتيح للشاعر وحده التصرف في أنواع التراكيب وأشكالها. وهذا دليل على أن الضرورة من ابتكار النحاة. أضف إلى ذلك أن النحو - أحياناً - يقاس على الشعر وليس العكس.

ويحدث العدول عادة بنقل الدلالات من سياقاتها المألوفة إلى سياقات أخرى مغايرة بحيث تشتبك هذه الانحرافات في سلسلة من العلاقات الانزياحية، تنشأ عن التصادمات النحوية بإخراج الكلمات من مجال تصنيفها المعهود إلى نوع من الهندسة الاستبطانية تعيد رسم الحروف، وتركيب الجمل، وبناء الصور وانتظامها في تكامل بيوطيقي متميز، وتلك هي استاطيقا الكلمة، أن تجعل الشكل منظوراً إليه في

ذاته، في قدرته على اكتساب تميز آخر. وهذا (التميز الآخر) هو ما تبحث عنه الشعرية المعاصرة في «مستحيل» اللغة أو في «خارج» اللغة غير أنه من سوء حظ البشرية - كما قال بارت - أن اللغة لا خارج لها.

وإن لم تحدد البلاغة هذا «الشكل الآخر» أو «الخارج» فإنها تحسست بكثير من التأمل وبشيء من التمرس الحدسي والذوقي ملامح هذا الشكل وتنوعاته بامتلاكه سلطة التصرف في الصيغ، والتعابير والتراكيب، وإعادة تفكيكها بحثاً عن الوجه الغائب للغة. وبين مساعي الحضور والغياب ظلت شعرية البلاغة تنهل من معين مخزونها التشاكلي ليبرز عدول الضرورة كإمكانية جمالية لتحقيق غاية فنية، وهي الغاية التي تقرها الكفاءة الإبداعية لقدرة الشاعر على توليد الصور وابتكار العلاقات. وهو ما دلت عليه توضيحات النحاة واللغويين حين «ربطوا بين هذه اللغة الخاصة وبين الكفاءة المميزة لدى الشعراء، وأن هذه اللغة المتحققة في الخطاب الشعري ليست إلا اختياراً من بين ممكنات تتنوع عن اللغة المثالية. والشاعر - بدوره - يعمل على إشهاد تلك البنيات التي تحقق مراميه الدلالية»[34] ولا يمكن لتلك الكفاءات أن تكون نتيجة إمكانيات اضطرارية وإنما هي - في الأصل - نتاج حرية التصرف في اللغة بغية إحداث تنوع كلامي وأسلوبي يفجر المستوى الشعري المرتقب والمأمول.

ولعله، الأمر الذي جعل الشاعر ينصرف إلى العدول في جميع أشكاله وصيغه النحوية والصرفية والتركيبية باللجوء إلى انتهاك معايير التقعيد الصارمة، وأغلب تلك الانتهاكات تنجم عن رغبة الشاعر في اختياره الحر استجابة لتوترات النفس وإيقاعاتها، تتبعاً للتناغم المنسجم وليس وفقاً لحركات الإعراب. ومثال ذلك ما يراه ابن جني «من أن العرب تلزم الضرورة في الشعر في حالة السعة، أنساً بها

(واعتياداً لها)، وإعداداً لها لذلك عند وقت الحاجة إليها، ألا ترى إلى قوله:

قد أصبحت أم الخيار تدعي　　　على ذنباً كله لم أصنع

فرفع للضرورة، ولو نصب لما كسر الوزن»[35].

1 - سياق الحذف (اللطف)

يعد سياق الحذف من الأنساق الشعرية التي يتم فيها العدول بالكلام إلى غير ما كان عليه. وقد عده الجرجاني من اللطائف التي تأنس لها النفس. واللغة في «الانزياح» أو «الخروج» تبحث عن إيقاع مفقود تستأنس وجوده في سلسلة الاختراقات لتطابق الدال/ المدلول. ويعزى ذلك إلى شعرية النحو حيث يجري التجوز في الحكم (النحوي) على اعتبار أن المفردات في أنفسها لا تؤدي إلى ناتج دلالي، وإنما وضعها في سياق معين هو الذي يسند إليها وظيفتها استناداً إلى الاهتزاز الذي ينصب على العلاقات الكائنة بين الدوال ذاتها. وإذا كان هذا الاهتزاز هو أحد تنوعات العلامة الشعرية في مستواها الدلالي، فإنها لا تكاد تخلو من التعدد في مستواها التركيبي. وقد يكون «الحذف» هو أهم هذه الإمكانات التي شغلت البلاغيين واللغويين والنحاة.

والواقع أن سياق الحذف الذي أورده أبو هلال العسكري وابن رشيق، والمرزباني هو الذي تحدث عنه الجرجاني، ليس من حيث اعتباره من الضرورات، ولكن من زاوية الرؤية التي يحددها كل منهم في فهم هذا السياق وتأويله. إذ لم يرد منظوراً إليه كامتداد لمقدرة الشاعر الإبداعية، بينما اعتبره الجرجاني - بحق - من الجماليات الفنية التي

لا تقوم إلا بواسطة تذوق حدسي يصل تخوم السحر والعجب: «فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن»[36] فالمغزى العام لسياق الحذف هو الغياب، أي غياب الدوال في اللحظة التي تقتضيها الحاجة الفنية للمبدع:

اعتاد قلبك من ليلى عوائده — وهاج أهواءك المكنونة الطلل

ربع قواء أذاع المعصرات به — وكل حيران سار ماؤه خضل

قال: أراد ذاك ربع قواء أو هو ربع وفيه افتراض حذف مبتدأ على إضمار. وكما يضمرون المبتدأ فيرفعون فقد يضمرون الفعل فينصبون:

ديار مية إذ مي تساعفنا — ولا يرى مثلها عجم ولا عرب

أنشد بنصب ديار على إضمار فعل كأنه قال: اذكر ديار مية[37] وتعود شعرية الحذف بالإضمار إلى طبيعة الألفة التي يستسيغها المتلقي، من شدة ما تلقيه في نفسه من لذة ومتعة. وقد كان من أكبر مساعي أدبية النص الشعري إدماج عنصر اللذة بوصفه عامل انسجام وألفة يلتقي فيها القارئ والنص على إشباع الرغبة، وتحقيق المتعة، ولذلك فإن منشأ الدهشة والعجب الناتجين عن الحذف هو فعل الاقتصاد البلاغي الذي يحيد عن بلاغة الإفصاح ويفضي بها إلى بلاغة الغياب في استحضار الغائب الدلالي.

وتؤكد نظرية الجرجاني على أن خاصية اللطف هي من اختصاص القارئ المتأمل الذي يستقرئ تفاصيل الكلام، ويندمج في كلياته ويحمل نفسه على أعمال النظر بالحس والوجدان فـ «انظر إلى ما تجده من اللطف والظرف إذا أنت مررت بموضع الحذف ثم قلبت النفس على

ما تجد وألطفت النظر فيما تحس به ثم تكلف أن ترد ما حذف الشاعر، وأن تخرجه إلى لفظك وتوقعه في سمعك فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت وأن ربَّ حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد»[38].

فالقراءة فعل استمتاع وإحساس وتذوق وعليه فإن الحذف الذي تحدث عنه الجرجاني يدرك بحدس خاص، فلا يكفي أن ننظر في كيفية تفادي إظهار المحذوف بل ينبغي تأمله بقصد استشعار اللذة، واستكمال الروعة التي تثيرها العلاقات التبادلية بين حضور وغياب. ذلك أن الحذف حركية تحولية تبرز المعنى المحتمل الذي لا يحتويه النص مباشرة وإنما سوف يتم استحضاره عبر التلقي. فجمالية الحذف، إذن، تكمن في البناء على الإضمار، ومثال ذلك قول البحتري:

إذا بعدت أبلت وإذا قربت شفت … فهجرانها يبلي ولقيانها يشفي

«فجبر البنية يؤدي إلى أن يكون المعنى إذا بعدت عني أبلتني وإذا قربت مني شفتني، لكن الشعرية تأبى ذلك وترفضه لأن التعامل مع صنعة الحذف هو الذي فجر الطاقة الشعرية حيث جعل (البلى) واجباً في (البعاد) وكأنه الطبيعة فيه وكذلك حال الشفاء مع القرب»[39].

إن انطباعات النحاة واللغويين بشأن الضرورة لم يمنحها خصوصية التميز الوظيفي، لذلك اكتفى الإجماع بأن يستلزم إدماجها ضمن التجوزات والرخص المباحة للشاعر «اضطراراً وليس اختياراً» على حد ما جاء لدى ابن رشيق الذي يقول «واذكر هنا ما يجوز للشاعر استعماله إذا اضطر إليه، على أنه لا خير في الضرورة، على أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به، لأنهم أتوا به على جبلتهم، والمولد المحدث قد عرف أنه عيب، ودخوله في العيب ألزمه إياه»[40] وبالمقابل كان الشعراء أكثر ولوعاً بالاختلاف، فلم تمثل

الضرورة في تصورهم جزءاً من الأداء المتميز وحسب وإنما اعتبروها استثناء جوهرياً في المسألة الشعرية بعيداً عن أي معيار قد يزيل عنها هذه المزية، وسنحاول اعتبارها من صور الانزياح أو العدول المتصل بالعلاقات التركيبية دون أن نختزلها في تعريف كالذي جاء به صاحب الصناعتين في سخطه على ارتكاب الضرورات ودعوته إلى رفضها تجنباً للالتباس والتعقيد، وجعلها «مما يكسب الكلام تعمية» ولذلك فضل الترتيب الصحيح الذي لا يكلف صاحبه ولا يشكل عليه[41] ولعل ما يمنحها هذه الصفة هو اعتمادها على فطنة القارئ من حيث كونها تبنى على الإضمار والحذف، والتقديم والتأخير، وغيرها من الاستعمالات (اللعبية) التي تستدعي إشراك القارئ. وقد أطلق الجرجاني على إحدى تنوعات الحذف: (الإضمار على شريطة التفسير) فمن لطيف ذلك قول البحتري:

لو شئت لم تفسد سماحة حاتم   كرماً ولم تهدم مآثر خالد

الأصل لا محالة: لو شئت أن لا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها، ثم حذف ذلك من الأول استغناء بدلالته في الثاني عليه، ثم هو على ما تراه وتعلمه من الحسن والغرابة وهو على ما ذكرت لك من أن الواجب في حكم البلاغة أن لا ينطق بالمحذوف ولا يظهر على اللفظ[42] فالشاهد في البلاغة العربية هو بناء النص على الغياب، وهو ما تحفل به الشعرية الحديثة من خلال مقولات «العلاقات الحضورية والعلاقات الغيابية» و«الخفاء والتجلي» و«الوارد والمحتمل» وغيرها من التأملات النظرية في حقل القراءة والفهم. وما نقصده بالبناء على الإضمار أو الغياب هو ذلك المتعلق بشعرية الحذف (اللطف). فبناء العبارة على تغييب إحدى الدوال يتطلب استحضارها بمعية القارئ. وقد يكون الحذف بإضمار غير مذكور كقوله تعالى ﴿**حتى توارت بالحجاب**﴾ يعني الشمس بدأت في المغيب.

وقول لبيب[43]:

حتى إذا ألقت يداً في كافر　　　وأجنّ عورات الثغور ظلامها

وأنواع الحذوف كثيرة منها المستحسنة ومنها المستكرهة وأغلبها ما حملت على قرينة» دلالة عليها كحذف الفعل المتصل بحرف الجر والاقتصار على الجر كقول الشاعر: ومؤمن بما على محمد أي «أنزل» على محمد فحذف أنزل لدلالة (على) عليه[44].

ولعل التأمل في تلك الانزياحات التركيبية بقي منظوراً إليه – في سياق الحذف مثلاً – من زاوية النقل والاستبدال، فكما عد المجاز عدولاً باللغة إلى غير ما وضعت له (دلالياً) فإن الضرورة في مظاهرها العدولية اعتبرت ذلك النمط من العدول الذي يمس الأحكام التركيبية. وحيث إننا لا نريد أن نعقد مقارنة بين «عدول المجاز» و«عدول الضرورة» إلا أن حقيقة اللغة هي الاستثناء الدائم الذي يعيدك في كل مرة إلى إثارة السؤال حولهما. وليس في تصورنا أيضاً أي فرق بين «الشعري» و«النثري» ذلك أنه من العسير القبض على التحقق الفعلي لهذه الكينونة (اللغة) المنفلتة على الدوام. ولكننا بإزاء زخم هائل ظل – هو الآخر – مندهشاً أمام هذا الانفلات وهذا الانسياب الكبير، وهو ما يعني أن الانزياح في جوهره هو لحظة من توتر اللغة وطغيانها، ولأنه جوهري وسري في أن لا يمكننا إلا أن نحوم حوله ونخمن، ونؤول، تارة بالتأمل وأخرى بالتأويل، وقد كان من شأن الجرجاني التأكيد بـ «أن الكلمة كما توصف بالمجاز لنقلك لها عن معناها، فقد توصف به لنقلها عن حكم كان لها إلى حكم ليس هو بحقيقة فيها، ومثال ذلك أن المضاف إليه يكتسي إعراب المضاف في نحو (واسأل القرية) والأصل – واسأل أهل القرية. فالحكم الذي يجب للقرية في الأصل وعلى الحقيقة هو الجر، والنصب فيها مجاز، ولا ينبغي أن يقال أن وجه المجاز في هذا الحذف، فإن الحذف إذا تجرد عن

تغيير حكم من أحكام ما بقي بعد الحذف، لم يسم مجازاً ألا ترى أنك تقول: زيد منطلق وعمرو. فتحذف الخبر ثم لا توصف جملة الكلام من أجل ذلك بأنه مجاز، وذلك لأنه لم يؤد إلى تغير حكم فيما بقي من الكلام»[45] فالحذف الجمالي - بحسب الجرجاني - يتعلق بالأثر الذي يحدثه انتقال العبارة من حكم كانت عليه، إلى حكم استجد عليها، وهذا الانتقال محكوم بآلية الإعراب بحيث لا يتم التحول في العبارة ذاتها وإنما بانتقال الحكم إليها، وهذا في حد ذاته نوع من إفراط سلطة الأصول في بسط قيمها أمام شعرية الحذف، في تطلعها إلى فضاء من التوسع الشامل لفرادة أسلوب، يضمن لها إمكانية الالتحاق بحقل الابتكار عبر جدلية الإظهار والإضمار وهو ما سوغ لخاصية اللطف أن تتجاوز كل هذا «إلى بناء تشكيل تعبيري مواز للنص الشعري المنطوق، أو بمعنى آخر تساعد في خلق فضاء يحيط بالنص ثم تساعد في إنشاء علاقة جدلية بينهما، تقوم على إضافة كثير من عناصر التعبير الغائبة بالفعل أو بالقوة إلى الفضاء ثم ترد إلى النص المنطوق كثيراً من الدلالات الفضائية وبهذا نصبح أمام ثنائية نصية: طرفها الأول: ما يقوله النص بالفعل وطرفها الثاني: ما يقوله النص بالقوة»[46].

تعمل شعرية الحذف على مستويين: مستوى الإحالة على المتلقي ومستوى (إشاري) يحضر فيه المشار بوصفه علامة على مشار إليه غائب، ويوحي بهذه العلامة باعتبارها تعمل في الغياب فلا سبيل إليها إلا من خلال التعامل الإشاري نفسه الذي يوحي بالمدلول ويخفي الدال تماشياً مع جمالية المحذوف الذي نكتفي بالإحالة إليه لوجود قرينة ذهنية تدل عليه. وفي هذا تأكيد لبعد آخر لشعرية الحذف التي تشتغل في الكمون الدلالي، فليس الأمر بالنسة للشاعر مجرد ترتيب كلمات في رتب محفوظة أو إعادة بلبلتها. إن طريق الشعر والشعرية هو

الإضمار، الذي تتجلى من خلاله اللغة موحى بها «والتعامل مع فضاء النص قد يكون من حتمية اللغة، على معنى أن الغائب في الفضاء يلعب دوراً أساسياً في إنتاج الصياغة وإن كان غير مباح له أن يظهر بشكل مباشر بأي حال من الأحوال، ففي قول الشاعر:

يشكو إلى جملي طول السرى   صبر جميل فكلانا مبتلى

تقتضي البنية وجود دال غائب ضرورة، إذ نجد الخط النحوي مهتزاً في صدر الشطر الثاني، وذلك أن الصفة والموصوف «صبر جميل» يكونان دالاً واحداً في الحقيقة، أو هما في حكم الاسم الواحد، ومن ثمة تضيع الإفادة عند إهمال الخلفية التقديرية من وجود «مبتدأ» يحلق في فضاء الصياغة»[47] فلا يكون الحذف لضرورة تساير مقتضى الحال الشعري، وإنما تصبح بعداً شعرياً في تحول مستمر صوب الدال الغائب.

ويكفي نظرة تأملية في «الموشح» و«العمدة» و«المثل السائر» و«كتاب الصناعتين» وغيرها من أمهات مصادر النقد التراثي، لندرك مدى اهتمام نقادنا القدامى بما كان يثار من قضايا اللغة والإبداع والتي تتداخل بشكل واضح مع كثير من مسائل حداثية في الشعرية المعاصرة، على الرغم من كونها تفتقد لانتظام منهجي كونها ترد في معظمها متفرقة وغير مصطلح عليها، بالإضافة إلى التباسها بالشعر، والنحو والمنطق...

ومع ذلك يبقى تنوع هذه المظاهر من نحوية وتركيبية كثيراً في تراثنا البلاغي، ومن المستحيل رصدها كاملة، أو الوقوف عليها، وإنما نكتفي بتأمل أكثر ملامحها حداثة، وإذا كان كل تصرف في النحو التقعيدي يدخل في عداد الضرورات، فلا يمكن لكل ضرورة أن تشكل عدولاً جمالياً، ولا يجوز للشاعر الإتيان بها، ليس لحلولها في

استعمال مبهم ومختلف وإنما لوقوعها في النفس موقع القبح والشذوذ، ومثاله أن يحذف الألف من ضمير المؤنث في قول الشاعر:

أما تقول به شاة فيأكلها أو أن تبيعه في بعض الأراكيب

وله أن يحذف اسم ليت إذا كان مضطراً:

فليت دفعت الهم عني ساعة فبتنا على ما خيلت ناعمي بال

يريد (ليتك)(48).

وهكذا ترى أن الجملة في التراث البلاغي تحظى بعناية شاملة وربما ازداد إحساس النحاة واللغويين بسلطة الكلام فقدروا، وأجازوا ورخصوا، وأباحوا فازداد اتساع (الاستعمال اللعبي) للألفاظ والتراكيب بوصفه خاصية فنية لا يعد معها عدول الضرورة سمة دلالة وحسب وإنما أيضاً سمة فرق فإن دل على لاتطابقية واقع الجمل النحوية فقد عدل عنها إلى انبثاق وجوده هو. وهذا هو الفرق: أن تصبح اللغة فضاء للعب والابتكار وليس مجالاً للكبت والتقعيد والمسألة إذن ليست مجرد إبدال حكم بحكم كما قال بذلك الجرجاني بل هي مسألة حضور وتفاعل، فإذا فهم الحذف على أساس إبدالي فحسب، يمكن رفض هذا التصور ورده إلى (سياق التلاؤم) بحيث يمكن لأشكال الحذوف أن تتلاءم مع سياقات تركيبية دون أخرى.

كما تختلف أنواع الحذوف باختلاف سياقاتها. فقد تحذف الكلمة أو الكلمتان، وقد يحذف الحرف من الكلمة، أو أداة، أو اسم موصول أو اسم أو خبر... وقد شهد هذا التنوع قراءات وتأويلات ابتعد بفضلها الحذف عن المفهوم اللغوي ليكتسب مفهوماً فنياً.

فهل حظيت الزيادة بنفس الاهتمام؟ أم بقيت على المشهد اللغوي في باب الرخص وحسب؟

يقول ابن رشيق: والذي يجوز له من الزيادات: صرف ما لا ينصرف، وإجراء المعتل مجرى الصحيح، فيعرب في حال الرفع والخفض، تقول هذا القاضي، وزيد يقضي ويغزو، ولا يجوز في المنثور من الكلام وعلى هذا قول قيس بن زهير:

ألم يأتيك والأنباء تنمي　　　بما لاقت لبون بني زياد

كأنه يقول في الرفع يأتيك بضم الياء، فلما جزمها أسكنها.

وتثقيل المخفف في وصف الكلام على نية من يقف على التثقيل وأنشدوا:

ببازل وجناء أو عيهلّ　　　كأن مهواها على الكلكلّ

فثقل «العيهل» وهي السريعة، و«الكلكل» في صلة الشعر، وهما مخففتان[49].

كأن النص - في هذه الأمثلة - لا يبنى على استحضار الدال الغائب كما في شعرية الحذف، ولكنها تعكس تصور الشاعر في استحداث (السياق الملائم) وإشراك القارئ في ذلك. وعندئذ نستخلص مضمون الصلة التلقائية بين الحذف والزيادة من خلال استدعاء مسافة الغياب الحاصل في الحذف باتجاه الزيادة نحو تأكيد غياب من نوع آخر نسميه (البناء على عودة المعنى إلى الصياغة الأصلية) كأخذهم على أبي نواس في قوله:

نبه نديك قد نعس　　　يسقيك كأساً في الغلس

قالوا: كان الوجه «يسقك» لأنه جواب الأمر وهو جزم تسقط له الياء من «يسقيك» كما تقول في مثله: ارم زيداً يرمك فتحذف الياء للجزم وهنا ما أصل في الكتب المختصرات على ما قيل غير أن بجوازه

وجهاً في العربية وهو أن الشاعر له أن يجري المعتل مجرى المسالم[50] لكن الزيادة عند الجرجاني تأخذ منحى تحليلياً يرتبط ببنية الكلام وليس بالكلمة المفردة. «واعلم أن من أصول هذا الباب أن من حق المحذوف أو المزيد أن ينسب إلى جملة الكلام لا إلى الكلمة المجاورة له، فأنت تقول إذا سئلت عن القرية: في الكلام حذف والأصل أهل القرية ثم حذف الأهل، يعني حذف من بين الكلام، وكذلك تقول: الكاف زائدة في الكلام والأصل ليس مثله شيء ولا تقل هي زائدة في مثل والأصح في العبارة أن يقال الكاف في (مثل) مزيدة»[51] وهكذا، فإن شعرية الجرجاني تصوغ معالمها النظرية من مسوغات الفعل التأملي، وليس بإطلاق النظرة التلقائية، فهو لم يشر إلى شعرية الحذف بمعزل عن سياق الجملة أو العبارة، نظراً لعمق التلاحم بين المعنى والتركيب. وكل تحقق لحذف أو زيادة إنما هو في صلب البناء الأسلوبي لعلاقة المعاني والدلالات في تداخلها مع مختلف التراكيب.

وما من شك، في أن الضرورة التي عابها بعض النقاد القدامى على الشعراء، وقبّحوها لشذوذها، ولبنائها على التعقيد، والتباسها بالفهم. قد خصت لدى بعض النحاة بكونها ظاهرة جمالية تستجيب لرؤية الشاعر. وقد أدرك سيبويه أن تلك المخالفات هي من قبيل الغاية الفنية التي ينشدها الشعراء ولذلك قال «وليس شيئاً يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً والوجه الذي يحاولونه قد يكون وجهاً من وجوه العربية، وقد يكون وجهاً من وجوه الدلالة وعبارة سيبويه تحتمل الوجهين معاً»[52].

إن البحث لا يسعى إلى رصد جميع مظاهر الضرورات وأنواعها ولا يدعي تحليل أسبابها وكيفياتها، وإنما يحاول استنباط أهم مميزات الكلام وتجلياته الأكثر انسجاماً مع مكونات وخصائص الشعرية الحديثة، فإذا كانت هذه الشعرية تؤسس كيانها على الأبنية الكبرى

للنص حتى لا يبقى منه إلا التصور الشامل الذي يدركه القارئ، فإن شعرية العدول الجمالي كانت قد تأسست فيها بقرون، على استجابة المتلقي على الرغم من أحاديث العلاقة:

نص ———— متلق

ولم تتظافر فيه عناصر التفاعل إلا مع حداثة أبي تمام والمتنبي وغيرهما، التي تبلورت - فيما بعد - لتعطي انطباعاً لدى المتلقين بوجود فجوة أو «مسافة توتر» لتصبح العلاقة بعد ذلك:

متلق ———— نص

ولكن العلاقة بقيت واحدة أو ثابتة، فالنص إما فاعلاً أو مفعولاً به ظل مركز الدلالة والإيحاء.

غير أن ذلك لا يخفي تجوبة التأمل الذوقي في التنبه إلى مختلف التراكيب التي شملت تنوعاً هائلاً، واعتبرت بمثابة المؤشرات الفنية، ودليلاً على تحرر أسلوب الشاعر، ونشاطه الفاعل، ومصدراً لابتكار شعريته الخاصة من خلال المظاهر العدولية - بخاصة المظاهر التركيبية - وأهمها ظاهرة التقديم والتأخير.

2 - سياق التقديم والتأخير

وجلي أن تكشف شعرية التقديم والتأخير عن العناية المبكرة بفن التشكيل الشعري واعتباره في صلب جماليته التي تتجاوز مجرد «انحراف الأصول» إلى ابتداع مستويات من التراكيب تجدد تجربة المتلقي بالنص ونسيجه المستحدث، وتنشئ بين الكلمات ألفة جديدة تنقلها من سياقها التركيبي المألوف إلى سياق مغاير يتم فيه إعادة انتظام الجمل بشكل يلفت القارئ. وربما اعتبرت قضية التقديم

والتأخير قضية أسلوبية وتقبلية في آن. فهي بقدر ما توحي بذكاء الشاعر المبدع في تغيير مواقع الكلمات، وإخراجها في سلسلة من العلاقات المبتكرة بقصد إنعاش مكونها الدلالي، إلا أنها - وبنفس القوة - تحيل المتلقي (السامع) إلى تنشيط حسه الجمالي في إدراك الصورة المتغيرة واستيعاب فارق التغيير.

واللافت للنظر أن العدول مبني في جميع تنوعاته على اهتزاز علاقة التطابق. وعدّ ذلك من قبيل «الآفة» و«التحريف» و«الفساد» وغيرها من دلالات الانتهاك التي تحقق للشاعر ضمان أسلوب شعري حر ومبتكر، وغير مشروط. كما كان حافز الضرورة دافعاً إلى ارتكابها لتضمنها شروط تحققها. وفي هذا الشأن يذكر سيبويه أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام. فالشعري - في منظور النحاة - يستعين بالمحتمل لاتصافه بالاختلاف، وصدم المألوف التركيبي وقد ينسحب محتوى هذا التأمل - إلى حد كبير - على بيت الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملكاً أبو أمه حي أبوه يقاربه

الذي يقول عنه أبو علي الفارسي بأن تقديره: وما مثله في الناس حتى يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه. فـفصل بين المبتدأ والخبر اللذين هما أبو أمه أبوه بـ (حي) وهو أجنبي منهما وفصل بين الصفة والموصوف اللذين هما «حي يقاربه» بقوله: أبوه وهو أجنبي منهما[53] فنثر البيت لا يكاد يختلف عن نظمه إلا من بلبلة الترتيب الذي يعتمد على ملازمة المبتدأ للخبر والصفة للموصوف. وقد يحدث أن يخلخل الشاعر هذا الترتيب بكسره أو معارضته لإثارة جو أجنبي يضاف إلى العبارة، ويلفت السامع وربما لجأ الفرزدق إلى هذا الكسر لخلو (البيت) من الصور المجازية فأراد تعويضها بمخالفة النظام التركيبي «والتقديم الذي قدمه أبو علي الفارسي لبيت الفرزدق صياغة مستوية مطمئنة

ليس فيها ما يصدم عرفاً نحوياً أو مألوفاً لغوياً، وقد خلا البيت من التصوير الشعري، ولذلك لجأ الفرزدق إلى ما لجأ إليه بحسه الشعري الذي ينزع إلى المخالفة بكسر هذا النظام، وليس في البيت تصادم بين الوظائف النحوية في علاقاتها مع دلالة المفردات التي شغلتها، غير أن بعض هذه العناصر قد فصلت عن بعضها الآخر، فلم توضع الموضع المألوف الذي يحدده لها نظام اللغة فجاءت الصور المنطوقة، وقد اختل بها شرط الورود النحوي فجاء التركيب غير مسموح به في نظام العربية، ولكنه لا يؤدي إلى خلل معنوي في صحة العلاقات بين أجزاء الجملة، بدليل أن الشراح فهموا هذا البيت واستطاعوا تقديره. لقد أثار الفرزدق أذهان متلقيه عن طريق كسر التتابع المألوف في النظام النحوي وكان أكثر الشعراء استعمالاً لهذا الفن حتى كأنه يعتمده ويقصده ويعتقد حسنه»[54].

إن الأنظمة التي تتيحها قواعد اللغة، لا تسعف الشاعر على تفجير جميع إمكاناته الإبداعية، وتوظيف طاقاته الإيحائية، ولذلك لجأ النحاة إلى تمكينه بالضرورة والتوسع، ومرد ذلك – دون شك – هو احتواء اللغة الشعرية على سمات انزياحية تبيح لها خلق نظامها الأسلوبي الخاص، يبرز من خلاله الشاعر صياغة مغايرة ذات فنيات أصيلة. ولذلك نلمس نفوراً من التراكيب العادية لأنواع الخطابات السائدة والخروج عنها بغية احتضان أنساق جمالية مستحدثة «ذلك أن علوم اللغة اهتمت في جل مباحثها بما يقال في حين انصبت بحوث البلاغيين في دراسة الأسلوب عن كيفية ما يقال»[55].

ولما كانت العبارة الشعرية أكثر تطرفاً احتج إلى انحراف العلامة الشعرية وبنائها على الحذف والإضمار، والقلب، والتقديم والتأخير... وتكمن شعرية التقديم والتأخير في تحولات الدلالة التي تتولد بالصوغ الإبداعي الذي أنتجها، في حين يبقى حيز المعنى ثابتاً. وبالتالي فهي

تهتم بالصياغة والمتكلم (المبدع) وبـ (المتلقي) فمن حيث الصياغة تبرز الشعرية فنيات تشكيلية يحدثها اهتزاز العلاقات التراكيبية وتدخل في اختيارات المتكلم المنبثقة عن تذوقه الفردي والتذاذه بسياقات تركيبية دون أخرى. وهو الموقف الذي لا يحيد عنه السامع (المتقبل) لتعلقه بالغامض وتشوقه إليه (إفادة تنبيه السامع).

فالعلاقة التي تؤسس لشعرية التقديم والتأخير لا تكمن في مجرد خرق الرتب، بل يمكن رد ذلك إلى دخول الدلالة - وهي في مستوى معين من التركيب - في حيز التحول والوصول باللغة إلى قمة الشعرية ذلك أنه إذا جاء التركيب «بينا فيه أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه، حتى لا يشكل، وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه، وأنه الصواب إلى فكر وروية، فلا مزية، وإنما تكون المزية، ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهاً آخر، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر، ورأيت للذي جاء عليه حسناً وقبولاً لا يعدمهما إذا أنت تركته إلى الثاني»[56] وقد فهم بعض النقاد المعاصرين مدلول (الفكر والروية) برد الصياغة - في جوهرها - إلى روح المبدع، كما يشكل هذا المدلول - بنظرهم - بعداً إدراكياً لوعي هذا المبدع بالمكونات المتشابكة لجزئيات صياغته وهو ليس إدراكاً آلياً وذهنياً، وإنما هو إدراك خلاق يكشف المستوى الجمالي للتعبير عن طريق تأسيس بنية تتداخل فيها العلاقات بفنية تستمد قيمها من النحو الإبداعي[57] فالتغيرات التي تطرأ على الدلالات التي اختلف النحاة والبلاغيون بشأنها، ومنها ظاهرة التقديم والتأخير. فقد احتل قانون الرتبة الفكر اللغوي، ليصبح المقياس الذي في ضوئه تتحدد هذه الظواهر. ولا يعقل أن يظل في عرف الشعراء أو ينصرف إلى هاجسهم الانقياد المطلق لهذه المعايير والسنن. إذ لم يفسر النحو اهتمامه وعنايته (بالمقدم) بل يركز على اكتمال القاعدة حتى لا تفقد

مثاليتها، كما جرى على هذا السبيل ترتيب الكلمات وفق القاعدة التي تؤيد الرتب المحفوظة التي يكون التقديم فيها هو الأرجح «وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدم للعناية ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ولم كان أهم»[58].

فشعرية الجرجاني هي الشعرية التي انتبهت لشتى ضروب الاختلاف التي تتفاوت بها الأساليب وترقى، وتتبدل، وتتكثف، كونها تبحث في أسباب انبثاق النصوص وكيفياته، ولا تكتفي بمجرد التسلسل اللفظي للخطاب العادي والذي لا يضمر أكثر من مجرد التواصل الكلامي وهذا ما ينسحب إلى حرية تأليف الكلام والقيود التي يدمرها ثم لا يلبث أن يفجر حدوداً جديدة. وقد كان جون كوهن حريصاً على مبدأ الحرية لضمان حرية المتكلم في إبداع وابتكار الأساليب والصور والتراكيب. وفي سياق تحديده لهذه المسألة قال كوهن: «لو أنه كان يجب علينا أن نخترع الكلمات في كل مرة نتكلم فيها لكانت «اللغة المتميزة» ولو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا في ترديد جمل قيلت من قبل لكانت «اللغة المميزة» لا فائدة لها، فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص في لحظة ما. وهذا يتضمن حرية الكلام، وكما يقول سوسير «خاصية الكلام هي حرية التأليف» فحرية تأليف الكلمة بدءاً من الأصوات محصورة، وهي محدودة في المواقف الهامشية التي تخلق فيها الكلمات، وحرية تأليف العبارة بدءاً من العبارات تخضع لقيود أقل وفي النهاية فعند حرية تأليف المقال بدءاً من العبارات، ينتهي دور قيود قواعد التركيب وتبدأ حرية المتكلم في النمو الجوهري، بدرجة لا يمكن معها تقدير عدد الأنماط الممكن تواجدها»[59] معنى ذلك أن عملية الإبداع تتطلب حرية أكثر من تلك التي تتطلبها الألفاظ، وانتهاك قواعد التركيب تصبح الهدف لكل عملية إبداع لأنها تحتاج إلى «السبك» و«التصوير» حيث تبدأ

حرية المبدع في تشكيل وابتكار أنماط لامتناهية تنتهي معها كل حدود قواعد التركيب.

ومن الخطأ، اعتبار التقديم والتأخير مجرد تصرف اعتباطي في هذه القواعد، وإنما ينبغي اعتباره حركية فاعلة تفيد انتقال وتحول الكلام مما كان عليه في مألوف تصور السامع إلى انتظام جديد غايته الجذب، بقصد تنبيه إدراك المتلقي وتهيئة حواسه بخرق قيمه التقبلية نحو توقعات غير منتظرة، مما يدل على أن شعرية العدول هي إحالة متواصلة على بنيات غائبة لا تدرك من ظاهر الخطاب، ولكنها تستنبط بالمفارقة حين تجد اللغة نفسها في المفترق الذي يكفل للصياغة إمكانات تشكيلية لا يمكن تقديرها، وكان النقد البلاغي - في تصور بعض نقاده المعاصرين - قائماً على نظرة عميقة إلى عنصرين قائمين في الصياغة، هما الثابت والمتغير، ويتمثل الثابت في تواجد أطراف الإسناد وما يتصل بها من متعلقات، أما المتغير فيتمثل في تحريك بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبها من نظام اللغة إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل[60].

جـ - عدول الالتفات/ شعرية الحضور: شعرية الغياب

تكمن شعرية الالتفات في المهارة الاختلاسية التي يمارسها الأسلوب، وتلتبس بالضمائر والأزمنة، وبذلك فإن الالتفات يصبح أسلوباً يرتبط بدلالة المعنى والصياغة من جهة، وبدلالة القراءة والتقبل من جهة أخرى. فكما تبتدع الكتابة أفق شعريتها، فإن القراءة - أيضاً - تتحول إلى فاعلية إنتاجية في تصورها للحالة التي يكون عليها الخطاب، عبر انتقاليته من صيغة إلى صيغة غير مشابهة، ومن سياق تعبيري يعكسه الشكل التركيبي إلى سياق مغاير. وهكذا فإن متابعة الالتفات من زوايا عديدة بإمكانه أن يفرز تصوراً جديداً بخصوص هذا المدخل التأملي، ولعله يشكل إجراء نظرياً في قراءة النص وتأويله.

وبالإضافة إلى ذلك فإن إبداعية الالتفات تتجلى في كونها أسلوباً دلالياً وانتقالياً، يتم فيه تحويل الخطاب من صيغ معينة إلى صيغ أخرى مختلفة عنها، وفي ذلك انتقال من سياق كلامي إلى سياق كلامي آخر، وبطرائق متعددة. وقد حصرها «ضياء الدين ابن الأثير» صاحب المثل السائر في أنماط محددة يتم من خلالها تسامي الدلالة في القرآن الكريم، كما أشار الزمخشري إلى قوة أسلوب الالتفات في جلب اهتمام القارئ وجعله يتمعن في الخطاب، وينتبه إلى بنائه القائم على أعمال التبصر واجتهاد التأويل، ليس بواسطة حصر هذه التنوعات الأسلوبية فحسب ولكن أيضاً، بغية تحليلها، ومعرفة جمالية الصياغة اللغوية التي ينفرد بها، إلى جانب إيقاظ حس السامع وإشراكه في تنوع الفهم، وتعدد الدلالات، واختلاف القراءات.

جاء في لسان العرب[61]: لفت: لفت وجهه عن القوم: صرفه والتفت التفاتاً، والتلفت أكثر منه، وتلفت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه، قال:

فلما أعادت من بعيد بنظرة إلى التفاتاً، أسلمتها المحاجر

واللفت: ليّ الشيء عن جهته، كما تقبض على عنق إنسان وأصل اللفت لي الشيء عن الطريقة المستقيمة. ولفت فلاناً عن رأيه أي صرفته عنه، ومنه الالتفات.

ويقال: فلان يلفت الكلام لفتاً أي يرسله ولا يبالي كيف جاء.

إن الدلالة المعجمية للالتفات تحيل إلى انصراف الشيء عن حده أو خروجه عن صفته، وهي تتضمن معاني الانتقال والتحويل، ولعل الدلالة المفهومية لا تبتعد كثيراً عن هذا الاصطلاح بل تكاد تجزم بهذا المعنى. غير أنها لا تستقر على مدلوله بحيث تجتهد في إيجاد تنويعات له في سجلات الكلام وتبدلاته، وحقيقته مأخوذة في التفات

الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا، وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماضي إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماضي، أو غير ذلك، ويسمى أيضاً «شجاعة العربية» وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام، وذاك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورد مالا يتورده سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات»[62] ولعل في أفق هذا التصور لضياء الدين، ما يحيل إلى التباس الالتفات بصيغ الكلام التركيبية والتعبيرية بوصفه ظاهرة نصية تشتبك بالمعنى والتشكيل، والقراءة والتأويل. فإذا كان الواقع اللغوي يفرض انزياحاته على الناص، فعلى القارئ في رؤيته التقبلية تصويب الملكة التأملية في اكتشاف الصور الالتفاتية. وقد أكد الزمخشري على هذه الرؤية حين قال: «إن الرجوع من الغيبة إلى الخطاب إنما يستعمل للتفنن في الكلام، والانتقال من أسلوب إلى أسلوب، تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه»[63]. من الواضح أن أهمية الالتفات لا تكمن في أنماطه، وإنما في التباسه بالمعنى والتأويل، والاستعمالات المتشعبة والمتنوعة للأساليب، ولعل الدافع وراء تنوعات التأويلات، واختلاف وجهات النظر المنبثقة عن تصورات متعددة، مرتبطة أساساً بالقيم الجمالية والتقبلية للصورة البلاغية في شتى تنوعاتها بخاصة تلك المتصلة بخطاب القرآن الكريم. وبذلك نستطيع القول بأن موضوع الالتفات - وإن كان لا يتحدد إلا ضمن أبعاد شتى - يظل رهين شعريتي: التقبل والتأويل. وهي ترجمة أخرى لمحاولة ضياء الدين الذي جعله من «شجاعة العربية» بمعنى أنه يحتمل أفقاً تجريبياً ثرياً للممارسة والترميز «والذي عندي في ذلك أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، أو من الغيبة إلى الخطاب، لا يكون إلا لفائدة اقتضته، وتلك

لفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير أنها لا تحد بحد، ولا تضبط بضابط، لكي يشار إلى مواضع منها ليقاس عليها غيرها، فإن قد رأينا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب، ثم رأينا ذلك بعينه وهو ضد الأول قد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، فعلمنا حينئذ أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى ينشعب شعباً كثيرة لا تنحصر، وإنما يؤتى بها على حسب الموضع الذي ترد فيه»[64] فليس غريباً - إذن - بعد هذا الذي أورده صاحب المثل السائر بخصوص تنوع أساليب الالتفات وتعقيداته، وتشعباته، والتباسه بالمعنى الوارد، والسياق المتضمن لتنوعات كلامية غير متشابهة «ولا يجري على وتيرة واحدة» - ليس غريباً - أن يعتبره أبو عبيدة «من مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الغائب ومعناها الشاهد والعكس أي مخاطبة الشاهد، ثم حولت إلى مخاطبة الغائب. قال تعالى **﴿حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم﴾** أي بكم»[65]. هذه هي الصورة العامة «للالتفات» لكن أبا عبيدة لم يعطها الاسم الاصطلاحي، ولعله نبه إليها، فأخذها الأصمعي، واقترح اسمها «الالفتات» وقد جعله ابن المعتز على ضربين: الأول انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك. وأورد ابن المعتز مثالاً الآية التي ذكرها أبو عبيدة. أما النوع الثاني من الالتفات فينصرف فيه المتكلم عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر[66].

تكشف مختلف هذه المعطيات على أن بنية الأسلوب الالتفاتي هي بنية ثنائية تقابلية، تشتغل في حيز المفارقة على مستوى الضمائر والأزمنة، وربما استطاعت أدبية التأويل أن تدرك مسالك أخرى لالتباسات الصور الالتفاتية في استجابتها للانسياب الجمالي الذي تحدثه بانتقالها من سياق يكون فيه البناء على صورة معينة

إلى ما ينبغي أن تكون عليه هذه الصورة في سياق آخر. وبانتقال الصور يتم تحويل الخطاب وإعادة انبثاق صيغة «اللعبية» بكل ما يمكن أن تمد به شعرية الالتفات في عدولها المطلق.



وعلى هذا جاء تقسيم صاحب المثل لأنماط الالتفات فجعلها ثلاثة أقسام[67]:

الأول: في الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة ومثاله قوله تعالى **﴿صراط الذين أنعمت عليهم﴾** فأصرح الخطاب لما ذكر النعمة، ثم قال **﴿غير المغضوب عليهم﴾** عطفاً على الأول، لأن الأول موضع التقرب من الله بذكر نعمه، فلما صار إلى ذكر الغضب جاء باللفظ منحرفاً عن ذكر الغاضب، فأسند النعمة إليه لفظاً، وزوى عنه لفظ الغضب تحنناً ولطفاً.

الثاني: في الرجوع عن الفعل المستقبل إلى الفعل الماضي إلى فعل الأمر وهذا القسم كالذي قبله في أنه ليس الانتقال فيه من صيغة إلى صيغة طلباً للتوسع في أساليب الكلام فقط، بل لأمر وراء ذلك، وإنما يقصد إليه تعظيماً لحال من أجري عليه الفعل، وبالضد من ذلك فيمن أجري عليه فعل الأمر.

الثالث: في الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي. فالمستقبل أوكد وأشد تخيلاً، لأنه يستحضر صورة الفعل

حتى كأن السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه. وأما الإخبار بالفعل الماضي عن المستقبل فهو عكس ما تقدم ذكره. وفائدته أن الفعل الماضي إذا أخبر به عن الفعل المستقبل الذي لم يوجد بعد كان ذلك أبلغ وأوكد في تحقيق الفعل وإيجاده، لأن الفعل الماضي يعطي من المعنى أنه قد كان ووجد، وإنما يفعل ذلك إذا كان الفعل المستقبل من الأشياء العظيمة التي يستعظم وجودها.

يعبِّر عدول الالتفات في جوهره عن طبيعة الخطاب البلاغي الذي أسندت إليه بلاغة «اللعب» وشعريته. فهو خاصية تعبيرية وظاهرة أسلوبية تمتلك قدرة التوجه إلى لفت انتباه القارئ ومداعبة حسه التأملي بانتقال الخطاب من نظام أو نسق كلامي إلى نظام آخر مغاير.

وهو بذلك يعتبر صورة لقوانين الخطاب البلاغية والجمالية. وهذا الانتقال الذي تمارسه فعالية الالتفات، يتجاوز مسعاها تحقيق الفائدة (كتعظيم المخاطب) إلى نمو الرغبة في إيقاظ حس السامع وجلب انتباهه كما ذكر الزمخشري، كما ينسحب أيضاً إلى دلالات المعاني الناتجة وتأثيرها خارج الزمان والمكان وقد جعله صاحب الصناعتين[68] على ضربين فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى، فإذا ظننت أنه يريد تجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره به.

قال الأصمعي: أتعرف التفاتات جرير؟ قلت: لا، فما هي؟

قال:

أتنسى أن تودعنا سليمى بعود بشامة سقى البشام

ألا تراه مقبلاً على شعره، ثم التفت إلى البشام فدعا له.

والضرب الآخر أن يكون الشاعر آخذاً في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظن أن راداً يرد عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سبب فيعود

راجعاً إلى ما قدمه، فإما أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يزيل الشك عنه، ومثاله قول المعطل الهذيلي:

تبين صلاة الحرب منا ومنهم　　　إذا ما التقينا والمسالم بادن

فقوله: (والمسالم بادن) رجوع من المعنى الذي قدمه، حتى بين أن علامة صلاة الحرب من غيرهم أن المسالم بادن والمحارب ضامر. وكأن شعرية العدول الالتفاتي تضمر مسبقاً في (اللامعلن عنه) النية في التوجه إلى القارئ الضمني بتوسلها الصيغ اللعبية بين ظهور وكمون ليتجلى المدلول المضمر عن طريق استحضاره بواسطة «الدال الحاضر». وبنفس الغرض الجمالي يقفز الخطاب من الغيبة إلى الحضور، ومن الشاهد إلى الغائب؛ ومن الماضي إلى المستقبل تاركاً للمعنى الحاضر غياباً مستمراً «يؤكد أن المنحى الأسلوبي في ذاته لا يرتبط بقيمة ثابتة، أو بدلالة تعبيرية حاسمة ونهائية، تكون هي وحدها الصادقة، وأن المعول في استخدام منحى أسلوب بعينه في سياق بعينه على المعنى أو الهدف الذي يتجه إلى منشئ الخطاب، فإذا كان تعظيم شأن المخاطب هدفاً من أهداف منشئ الخطاب، فإن تحقيق هذا الهدف هو الذي دعاه إلى العدول مرة عن خطاب الغائب إلى خطاب الحاضر، ومرة عن خطاب الحاضر إلى خطاب الغائب»[(69)] بدعوى تعميق النظرة الجمالية للصور الالتفاتية.

لقد ألفينا الالتفات يتنوع بمستوى تنوع أنماطه واستخداماته اللغوية، بخاصة ما يرتبط منها بالضمير بوصفه دليل النفس إلى الكمون ودليل على تحولاتها والمعبر عن مفارقاتها وحالاتها. ولعل الغرض من ذلك كله تهيئة النفس للتلقي والانسجام مع توقعات الصورة الالتفاتية الملتبسة بالغيبة والحضور، والخفاء والظهور «وقد بيّن الزمخشري أن العرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من

أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع وأحسن تطرية لنشاطه وأملأ باستدرار إصغائه»[70] وهذا التنوع هو غالباً ما كان السبب في نضج الوعي النقدي لتراثنا البلاغي واستثمار ذلك التنوع في إيجاد الأداة الكشفية لجعل تلك التصورات قائمة على الاستقراء والملاحظة.

إذ ليس غريباً أن يرفض ابن الأثير تصور الزمخشري بخصوص انتقال الأسلوب من صيغة إلى أخرى مخالفة من أنه ترتبط بردود فعل واستجابة السامع، فكان رد ابن الأثير: «إذا لم يكن إلا تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه، فإن ذلك دليل على أن السامع يمل من أسلوب واحد فينتقل إلى غيره ليجد نشاطاً للاستماع، وهذا قدح في الكلام لا وصف له، لأنه لو كان حسناً لما مل، ولو سلمنا إلى الزمخشري ما ذهب إليه لكان إنما يوجد ذلك في الكلام المطول، ونحن نرى الأمر بخلاف ذلك، لأنه قد ورد الانتقال من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة في مواضع كثيرة من القرآن الكريم. ومفهوم قول الزمخشري في الانتقال من أسلوب إلى أسلوب إنما يستعمل قصداً للمخالفة بين المنتقل عنه والمنتقل إليه، لا قصد الاستعمال الأحسن»[71] ويبدو من هذا الاختلاف بين الرؤيتين أن نظرة ابن الأثير أسلوبية، تركز على بنية الأسلوب من أصغر وحدة دلالية (الجملة) إلى أكبر وحدة (الخطاب ككل)، بينما تبدو نظرة الزمخشري تقبلية تخضع السامع أو القارئ أن يحوّل إليه عملية الالتفات، ونعتقد أنه استطاع أن يضيف إلى شعرية العدول فسحة جديدة لتوقعات القارئ، وضمها إليه، بقصد تكوين أفق استجابة منسجم تكتمل فيه شعرية التقبل بشعرية التأويل على اعتبار أن «الصورة الالتفاتية، ليست الصورة المطابقة لواقع الأصل المادي، وإنما هي الحالة التي يتشكل على أساسها

ذلك الواقع، فيتجاوز واقعه المادي أو المعنوي إلى واقع جديد ذهني أو مادي، أي لا تكون العلاقة على ما كانت عليه، بل تنتقل إلى واقع جديد مغاير، وبمعنى آخر، فالصورة الالتفاتية، بما هي كسر لقيود الزمن ومغايرة لحقائق الأشخاص، فإنها توجد حالة جديدة وهو ما تسعى إليه من وراء هذه الإشارة التي تولدها في الذهن»[72].

ولعل في هذا التنوع ما يكشف عن إحساس العربي بقوة تنامي الرغبة لديه في امتلاك وجوده اللغوي والكلامي، بشتى الطرق التعبيرية وبكل ما تتمتع به هذه اللغة من تراكيب تسمح بنياتها بالقلب، والإبدال، والتوزيع، والتحويل... فالعرب كما قال المبرد تترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب وذلك لما تتمتع به هذه اللغة من طاقات تعبيرية، وما تتوافر عليه من إمكانات «لعبية».

يشتغل الالتفات في حيز إشاري - لعبي يستدعي من خلال داله الحاضر، تأويل داله الغائب وتشترط هذه العلاقة الإشارية بأن «يكون التعبير الثاني على خلاف مقتضى الظاهر، ويكون مقتضى ظاهر سوق الكلام أن يعبر عنه بغير هذا الطريق... فلو لم يعتبر هذا القيد لدخل في التفسير أشياء ليست من الالتفات»[73] وهكذا فإن منشئ الخطاب يتخذ من أسلوب الالتفات كيفية ترميزية لتمويه الأداء الأدبي، وأول ما تنبهت البلاغة العربية إلى بيان القرآن، ومجازاته، وتراكيبه المستحدثة وحسن تعابيره، وأدركت اكتناه هذه المجازات للغة مغايرة، تحتمل قيماً جمالية لامتناهية، - أول ما تنبهت البلاغة إلى ذلك - بدأ السعي إلى مقاربة هذا الخطاب في تشكيلاته الجديدة. ولم يكتفوا بذلك بل جعلوه مدخلاً لمقاربة الخطاب الشعري بحيث صار كل ما هو أدبي يقاس بمستوى (خطاب القرآن الكريم). ويعتبر الالتفات ظاهرة لغوية وأسلوبية امتدت التفاسير والتأويلات إلى ممكناتها المتحققة في

كنف صيرورة الاتساع، وتفرعت عن هذه الصيرورة مفاهيم وانطباعات تنوعت بين شعريتي التقبل والتأويل.

فمن جهة التقبل اعتبر الخطاب موجهاً إلى سامع أو قارئ وعلى القراءة أن تضيف بعض المعاني المنفلتة، والدلالات الغائبة باعتباره أسلوباً يلتبس بمعنى حاضر ومعنى غائب، ولابد أن يكتمل حضوره في أثناء التلقي. ومن جهة التأويل، ركز البعض على منشئ الخطاب (القصدية) واستبعدوا تماماً وجود القارئ استناداً منهم إلى كون عملية الالتفات مرتبطة أساساً بالناص وهو الذي تعود إليه لكونها تتضمن - مسبقاً - مضمون القصد، فمنشئ الخطاب في مدركاته هذا اللبس «وسبيله أن يكون الشاعر آخذاً في معنى، ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول»[74] ويكاد الرأي الثاني ينسف كل محاولة للتساؤل خارج مقصدية الشاعر الذي بإمكانه تحويل الكلام وتضليله بقدر ما يتيح له الالتفات من لبس وإبهام هذا صحيح، وبخاصة ونحن نتصفح تاريخاً من السلطة الكلامية يغيب فيها النص والمتلقي ويحضر فيها «الناص المتكلم أو المبدع» متبوئاً قرص الشمس، وليس من الغريب أن نجد مفهوم أو مصطلح الالتفات - في جميع تطوراته - يركز على منشئ الخطاب ذلك أن تاريخ البلاغة العربية ظل تاريخاً للنص القائل وليس تاريخاً للنص المنتج/ المقول.

وإذا أرجأنا استجابة القارئ في تحليلها لمضامين الصور الالتفاتية وعدنا إلى تركيز التأمل والوعي في ضبط مفهوم الالتفات كما جاء في ملاحظات بعض البلاغيين من أنه «التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة - أي التكلم أو الخطاب أو الغيبة - بعد التعبير عنه بطريق آخر منها بحيث يكون المسند إليه واحداً في المنقول إليه والمنقول عنه»[75] إذا أرجأنا هذه الاستجابة تبين لنا أن الالتفات

أسلوب إجرائي يتحكم بمعايير الكلام فيبتدع فيها ويبتكر باهتزاز واختراق المدلولات عن طريق تغيير، وتبديل مواقع الدوال. غير أن هذه العملية محكومة بشروط، بحسب بعض البلاغيين «كأن جمهور البلاغيين لاحظوا جزءاً من المعنى اللغوي وهو مطلق التحول والانتقال عند الاستعمال الاصطلاحي للالتفات لأنهم وإن اشترطا في أسلوب الالتفات أن يكون التعبير الثاني على خلاف ما يقتضيه ظاهر الكلام وعلى خلاف ما تتوقعه حركة النفس المتتبعة لحركة الأسلوب بحيث يتحقق المعنى الأساسي في التحول والانتقال وهو المغايرة، فإنهم اشترطوا في الوقت ذاته أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائداً في نفس الأمر إلى المنتقل عنه نحو قوله تعالى **﴿والذين كفروا بآيات الله ولقائه أولئك يئسوا من رحمتي﴾** فقد التفت الأسلوب عن الغيبة إلى التكلم لكن مرجع الضميرين واحد وهو الذات العلية»[76] فلا يمكن إذن تصور الالتفات مجرد قلب للضمائر وتبديلها من سياق كلامي إلى آخر اعتباطياً، ولا بمجرد تحول: الخطاب من الشاهد إلى الغائب ومن الغائب إلى الشاهد. فالتجربة اللغوية لم تكتف بإسداء الفضل إلى بلاغة التركيب وشعريته بما تضمنته جمالية الالتفات من صور قابلة لتوليد ما لا نهاية من الطاقة الإيحائية وفي مقابل ذلك سارعت البلاغة إلى محاصرة هذا الإجراء الأسلوبي بضبط إمكانياته التحويلية في حدود مشروطة بالمقاييس التالية[77]:

- أن يكون المسند إليه واحداً في المنقول إليه والمنقول عنه ومثاله قوله تعالى: **﴿والذين كفروا بآيات الله ولقائه أولئك يئسوا من رحمتي﴾**.
- أن يكون المنقول إليه الذي خالف مقتضى الظاهر قد تقدمه في اللفظ منقول عنه.
- أن يؤولا إلى أمر واحد وأن يكون مرجعهما أو مرجع الضميرين واحداً.

- أن يكون الانتقال من شيء موجود في اللفظ فلا يكفي أن يكون المنقول عنه موجوداً في الذهن.

ويبقى جانب من الالتفات منسجماً ما يجعل منه حركية دائمة الحضور تميزها فاعلية التحليل ومعطياته. ضمن هذا الفهم، استطاعت آراء السكاكي - تجاوزاً لجمهور البلاغيين - التلاؤم مع وحدة الخطاب في أكثر تجلياته الالتفاتية الملتبسة بجدلية الـ «هنا» والـ «هناك» حيث يكون الزمن عابراً لماضيه في اللحظة التي ينتقل فيها الخطاب إلى مستقبله، وحيث يلتحم المادي بالتجريدي في شاعرية مطلقة ولعل هذا ما يوافق رأي السكاكي الذي لا يشترط «أن يكون المنقول عنه موجوداً في اللفظ، فيكفي أن يكون أحد الأمرين موجوداً في الذهن، والآخر في اللفظ»[78] من ذلك قول امرئ القيس:

تطاول ليلك بالأثمد ونام الخلي ولم ترقد
وبات وباتت له ليلة كليلة ذي العائر الأرمد
وذلك من نبأ جاءني وخبرته عن أبي الأسود

«فظاهر الحديث كان يقتضي البدء بلسان المتكلم، فالعدول هنا ليس لكلام سابق، وإنما بالنسبة للأصل الذي يجب أن يكون عليه الكلام، وبهذا يدخل التجريد في مجال الالتفات»[79] على اعتبار وجود المنقول عنه ذهنياً، ومن حيث كون المخاطب هو نفسه المخاطب، والخطاب موجه إلى الداخل لأن الضمير كما قلنا دليل النفس إلي الكمون. وامرئ القيس - في هذه الأبيات - لا يخاطب غيره، وإنما يخاطب نفسه ولذلك جاء الضمير على غير مقتضى الظاهر، إذا تصورنا بأن الصيغة الأصلية:

تطاول ليلي بالأثمد ونام الخلي ولم أرقد

إن ما يمكن استنباطه من خلال ما انتقيناه من الأمثلة والآراء، على الرغم من اختلاف وجهات النظر، وتعارضها بخصوص ظاهرة الالتفات هو النظر إليها - في ضوء معظم تلك التصورات - على أنها ظاهرة أسلوبية تشتبك فيها العلاقات الغيابية والعلاقات الحضورية مع تغير استعمالاتها وتحول الأسلوب في النص الواحد بعد غيبة وحضور، ومفرد وجمع، وماضي ومستقبل...

إن عدم ثبوت الصيغة التي هي على الصفة الواردة، وتغير الصيغة المنحرفة إلى ما يقودها إليه الالتفات، لا يخضع لسلم قيمي أو تراتبي يميز درجة انحرافه أو بلاغته، وهنا يثير عز الدين إسماعيل سؤالاً جوهرياً: «إذا لم يكن هناك تراتب مطلق من حيث القيمة بين الصيغ المختلفة، فعلى أي أساس ينتقل منشئ الخطاب في صلب خطابه من صيغة إلى أخرى، ولاسيما أن هذا الانتقال يمثل دائماً انحرافاً عن النسق الذي يتمثل في مستهل الخطاب؟ ويفضي هذا السؤال بالضرورة إلى السؤال التالي: إذا لم تكن تلك الصيغ تتراتب قيمياً تراتباً ثابتاً فما الأداة التحليلية التي تمكن متلقي الخطاب من الحكم على أن الانحراف عن النسق، أو الانتقال من صورة إلى أخرى، كان ضرورة معنوية ولم يكن عملاً عشوائياً لمجرد رغبة في الانحراف؟»[80] ولعل ما يثيره عز الدين إسماعيل ما هو إلا ترجمة أخرى لسؤال ابن الأثير عن السبب الذي قصدت العرب ذلك من أجله!.

يتضح مما سبق، أن الدلالة المنتجة تتحقق بعمق درجة العدول التي يحدثها الأسلوب الالتفاتي بانتقاله بين الصيغ (الغيبة، الحضور، الخطاب) ولكن كيف تتحقق هذه الإنتاجية؟.



فكما أن النص لا يمارس استجابة دقيقة ومباشرة، كذلك بوسع القراءة أن تمكن السامع (المتلقي) من توجيه الرؤية نحو استنباط ما وراء النص (الدلالات المضمرة)، إذ لا يكفي أن ينتبه المتلقي إلى الانزياحات التي يفرضها عليه الالتفات، وإنما عليه أن يتطلع إلى الصور الالتفاتية التي يضعها أمامها منشئ الخطاب، لأنه في الوقت الذي يعمد فيه منشئ الخطاب إلى تعيين مقصده المعنوي (الدلالة المنتجة بالقصد) تبدأ مخيلة القارئ في إنتاج دلالة مماثلة بأعمال تجربة الفهم التأويلي من خلال مقارنته بين الصيغ الأصلية والصيغ المنزاحة، ولعل آراء ابن الأثير تعد شاهداً على هذه التجربة التأملية في أسلوب الالتفات من خلال الفرق بين الإخبار بالماضي عن المستقبل والعكس.

«وعلى هذا ورد قول تأبط شراً:

بأني قد لقيت الغول تهوي	بسهب كالصحيفة صحصحان
فأضربها بلا دهش فخرت	صريعاً لليدين وللجران

فإنه قصد أن يصور لقومه الحال التي تشع فيها على ضرب الغول، كأن يبصرهم إياها مشاهدة، للتعجب من جراءته على ذلك الهول ولو قال فضربتها عطفاً على الأول لزالت هذه الفائدة المذكورة، فإن قيل: إن الفعل الماضي أيضاً يتخيل منه السامع ما يتخيله من المستقبل، قلت في الجواب: إن التخيل يقع في الفعلين معاً، لكنه في أحدهما - وهو في المستقبل - أوكد وأشد تخيلاً، لأنه يستحضر صورة الفعل حتى كأن السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه، ألا ترى أنه لما قال تأبط شراً «فاضربها» تخيل السامع أنه مباشر للفعل. وأنه قائم بإزاء الغول، وقد رفع سيفه ليضربها، وهذا لا يوجد في الفعل الماضي، لأنه يتخيل السامع منه فعلاً قد مضى من غير إحضار للصورة في حالة سماع الكلام الدال عليه»[81].

وهكذا، ومع تطور الحس التقبلي، بدأت الرؤية البلاغية في التوسع سالكة مبادئ الاستقرار والتأمل، بغية التأسيس لضمان اكتمال هذه المبادئ في فضاء من حرية الكشف والتساؤل وقد حاولت العقود الأخيرة، استنباط سؤالها المعرفي من مخزون إشعاعها الدلالي. وقد رأينا كيف تضمنت كثيراً من الرؤى الحداثية بخاصة تلك المتعلقة بأدبية النص مروراً بشعرية الجرجاني التي تعتبر شاهد العصر على حداثة متقدمة شملت جيلاً من الوعي المختلف، إلى التأملات المنتشرة على مدى قرون من البحث والإضافة، تجسد في معظمها محاولة لمقاربة المعنى الضال والدال الغريب في شعرية الكلام الذي ظل ملتفتاً إلى مدلوله الغائب.

وفي ظل تنوع التراكيب، والتباسها بالدلالات، حظي «الشعري» برخصة التجول الحر في مجهول الكلام، وأفتك قيادته إلى منفاه وحيرته رافضاً أنساق الرتب والنظم وخرزات الخضوع لقانون يقيس وجوده طبق أصل مفترض، فراح الشعر ينسل من كل قيد، ويخرج عن

كل نظام، وينزاح عن كل قاعدة، وتتسلل خلفه الأسئلة تلاحقه في منعرجات الانزلاق، وتثير حوله الزوابع، لكن دون أن تقع له على أثر.

د - العدول الغامض/ شعرية العمى

هل أغفل النقد التراثي أو النقد العربي القديم ظاهرة التقبل؟ وما مدى حضور السامع أو المخاطب في التراث النقدي؟ وكيف يبرر النقاد هذا الحضور؟.

رأينا في «عدول الضرورة» كيف يصبح النص منتجاً في سياق شعرية الحذف، بجبر البنية على الغياب الدلالي الذي يعتبر في نفس الوقت استحضاراً لمدلول غائب. ورأينا أيضاً كيف تأسس الجانب الجوهري في «عدول الالتفات» على شريعتي التقبل والتأويل ومدى حضور (السامع) بإسهامه بدرجة عميقة في استدعاء المعنى المنفلت.

وسوف نرى كيف تم العدول عن عمود الشعر مع بعض الشعراء المحدثين، وكيف ارتبط هذا العدول بكينونة القصيدة في إرادتها المزدوجة: سواء من حيث ضرورة اتساع الأفق التقبلي للمخاطب أو «المقول له» بدافع من استغلاق النص وإبهامه، أو من حيث انصرافها إلى مداعبة رغباته بشرط إشباعها ومباراتها.

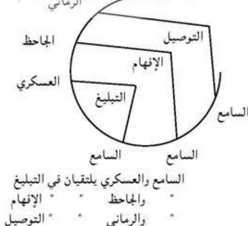
لقد كان حضور المخاطب في التراث النقدي حضوراً مشروطاً بالتزام المخاطب للمعايير التي تحقق القدر الكافي والوافي من الإفهام والإيضاح تجنباً للبس والغموض، ومادامت القصدية هي التي تحدد معيار الاستجابة النصية، فإن المدى التواصلي بين منشئ الخطاب ومتلقيه ظل محكوماً بالرضوخ لهذا النظام الذي عرف بـ «عمود الشعر» وكل خروج عنه، وعن ضوابطه يعد من باب «مخالفة العرب والإتيان بما ليس في العادة». وقد تشكل في وعي القارئ النمطي - فيما يقدر بعض النقاد - مفهوماً معيارياً التزم به عمود الشعر واعتبر «نظاماً من السنن في الكتابة تتعدى النص المخصوص لتؤسس نصاً

مجرداً جامعاً لما أنجز وما سينجز، فهو بمثابة «أفق انتظار» يضبط العلامات والأمارات التي يغرسها الكاتب في النص ليوجه بها فهم القارئ ويمكنه من تذوق القول الأدبي»[82] على اعتبار أن التقبل في مرحلة أولى استلهم بلاغة الإفهام والإيضاح، ولم تراع أبداً بلاغة الغموض والإبهام، بل استبعدت كل المسالك التي تفضي إليها وبذلك تدرج التقبل من التبليغ إلى الإفهام إلى التوصيل... وظل مستوى الوضوح ثابتاً في أدبيات البلاغة العربية، ومما يدل على ثبوت هذا المستوى اتفاق معظم الآراء على أحادية الرؤية بشأنه من خلال ما استخلصناه من الأمثلة:

البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك[83].

مدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم والحمل عليه على أقدار منازلهم[84].

إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ[85].



السامع والعسكري يلتقيان في التبليغ

" والجاحظ " " الإفهام

" والرماني " " التوصيل

هناك إذن بناء مسبقاً قائماً في ذهن المبدع (منشئ الخطاب) وهذا البناء مكيَّف - بحسب آراء النقاد والبلاغيين - بما يجب أن تكون عليه العلاقات بين النص والمتلقي (السامع) ولكنها في الواقع تبدو علاقة بين الناص والمخاطب لغياب فاعلية التقبل في حد ذاتها فالسامع لا يملك أكثر من مجرد التلقي المحكوم أو الملزم بدائرة بلاغية، مهما اتسعت فلن تخرج من حيز الإفهام، والإيضاح والتبليغ.

إن التحول الدلالي الذي بلغته شعرية الحداثة بانتقالها من كلمة «معنى» meaning» لتصبح كينونة «being»[86] لهو من صميم تحول مغزى الخطاب الفني من المقول الذي يتعاطى الحيز المدرك بالتعيين إلى المقول الذي يتوسل انتشار إشارياته في ضوضاء القراءة، وتشمل المعيش الخفي لرموز الصورة منظوراً إليها من الخارج. من حيث كون «الصورة تعيش فقط من خلال الإنسان الذي ينظر إليها»[87] فهذا الحضور المكثف والمطلق للآخر ما هو إلا نوع من السبي المنظم لقارئ الصورة وما ترمز إليه حين لا تقع القصيدة في شرك المعنى بل في فضاء الكينونة.

فهل أدرك التراث العربي على ما تجشمه من الشجاعة والجرأة أهمية التلقي في إثراء الصورة من الخارج المتعدد ؟.

ربما كانت الموازنة سابقة هامة في تصور قراءة للشعر المحدث، لو أنه لم تهمل متعة التأمل التي تفتح للقارئ شهية الدخول في تخوم النص. ولعل أولى تجليات القراءة الشفاهية - تلك الصادرة عن حكومة أم جندب[*] - كانت جديرة بإدراك لذة النص. فحتى وإن كانت ارتجالية إلا أنها فازت بمتعة الذوق المنسجم بتلذذ حرارة النص في لحظة المعيش التي قال بها بيكاسو فيما بعد أن ردّ الشعر إلى وظيفته الجمالية هو من واقع النفس التواقة إلى المجهول. لما تستلطفه - في الحالات الشعرية الأكثر رقياً - من شاعرية وحضور، ونحن أمة شعر،

وليس غريباً أن نفتتن بغوايته «إن من البيان لسحراً» ونلتذ بمجاهيل اللغة والمجاز، وخفايا الرمز، والتباس ذلك بلحظة التعجيب الذي «يكون باستدعاء ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إليها»[88] لكن حتى التعجيب لم ينل من تغيير النمط الذي سلكه الشعراء احتذاء بنمطية التلقي ذاتها.

ومن المهم أن نؤكد بأن التراث النقدي، في عنايته بألفة التلقي، لم يراع تجربة القراءة، في حين حرص على تقديم التجربة الشعرية في أحسن صورها المألوفة، وأدق إيقاعاتها المتداولة وصيغها المعروفة التي تستجيب لمتطلبات التلقي الذوقية والجمالية المهيمنة، ومن ثمة أهمل تجربة القارئ في احتضان مسالك الغموض، وأنواع الالتباس التي تصطدم بها الأفهام ويلتبس بها الفكر. وبذلك ظل الشعر في أدق مميزاته الفنية مجرد صورة تطابقية لمقتضى الظاهر و«كل كلام قيل فيه: (لو كان موضع هذه الكلمة غيرها، أو لو تقدم هذا المتأخر، وتأخر هذا المتقدم، أو لو تم هذا النقص بكذا، أو لو حذفت هذه اللفظة، أو لو اتضح هذا المقصد، وتسهل هذا المطلب لكان الكلام أحسن، والمعنى أبين) كان ذلك الكلام غير منتظم في سلك نوع التهذيب والتأديب»[89] ويتضح من هذا المنظور، أن الفن الشعري كانت تختار له القوالب والمواضع، واللغة والأسلوب، والمعنى والدلالة، والتراكيب والصيغ... وكل يدلي بما يراه قاطعاً، ونافذاً، وحاسماً وليس متعدداً ومحتملاً في عالم إشاري يكتظ بالمساحات والفراغات ويمتزج بحالات متغيرة وبكيفيات مختلفة الإحالات، ويستند إلى مرجعيات غير ثابتة، ويصعب فك مغاليقه بسهولة ويسر، كما يصعب أيضاً إخضاعه إلى تجربة تفسيرية أحادية، بل هو ينفلت من أن تستوعبه أية قراءة لأنه مهما كانت استنتاجاتها التأملية ثرية، فإنها تظل مؤقتة، ولعلنا

لا نجانب الصواب إذا قلنا بأن «غاية الفن أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تدرك وليس عندما تعرف، وتقنية الفن هي جعل الأشياء «غريبة» جعل الأشكال صعبة، مضاعفة صعوبة الإدراك وطوله لأن عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها وينبغي أن يطال أمدها»[90] وينبغي لأجل ذلك أيضاً أن يمتد الشعر في تفاصيل العالم والأشياء بأكثر الطرائق غرابة لأن مسالك العلامة الشعرية هي التعمية والقتامة والغموض.

أما التراث البلاغي فقد استن لنفسه سنناً تعتبر من ابتكاراته الذوقية الخاصة التي يلتحم فيها النص بمتلقيه، أو يتناص فيها المتصور الذهني للسامع بالمتخيل النصي لمنشئ الخطاب. ولذلك فقد شملت تلك التنظيرات كل صور الفهم والإفهام، والإطراب، والتوصيل والتبليغ وغيرها من القيم القريبة من الوضوح والخالية من مظاهر اللبس والتعقيد، حتى لتكاد تكتمل معالم هذه السنن، في إطار ما أطلقوا عليه «عمود الشعر» الذي لم يختلف فيه المتأخرون من البلاغيين عن المتقدمين منهم إلا في بعض الجزئيات.

وفضلاً عن ذلك، فإن تحديد هذه السنن لم يكن بدافع تمكين الرغبة أو الإرادة في صنع الممكن، بقدر ما كان دافعاً لحصول الإمكان، ولعل «التقبل» هو الممكن الوحيد الذي ظل غائباً في تاريخ البلاغة العربية لكونه ارتد إلى مظاهر قسرية تنشئ قوالبها مسبقاً لتمليها على منشئ الخطاب كالذي يصف الدواء قبل معرفة الداء.

وعلى هذا يمكننا رصد تلك السنن[*] التي أقامها التراث النقدي، وأوجبها لتكون بمثابة نسق محدد (بكسر الدال) لكل نظام شعري أنجز وسينجز:

	ثبوت	
- شرف المعنى وصحته	الدلالة	- حصول صفات الكمال
- جزالة اللفظ واستقامته	الشكل	- حصول صفات القوة والجودة
- الإصابة في الوصف	الصياغة	- مطابقة الصفة للموصوف
- المقاربة في التشبيه	اللغة	- قوة المشابهة بين وجهي الشبه
- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما	الأسلوب	- مطابقة الدوال لمدلولاتها وعدم افتراق الصوت/ المعنى
- التحام أجزاء النظم على تخير لذيذ الوزن	الإيقاع	- الملائمة

وفي المقابل جعل المرزوقي لكل من هذه السنن عياراً يضبطها وقيداً يحفظها بما يهجع في قلب السامع ليبين وجه الشبه بلا كلفة إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس[91] وألفة الإيقاع «كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه»[92] وألفة اللغة والأسلوب «الطبع والرواية والاستعمال»[93].

لم يكن المعنى مستقلاً، فقد كان الناص مرجعيته الوحيدة. ومن المستبعد أن يكون التراث النقدي قد أثار سؤال التقبل إلا في إطار السياق التواصلي: (منشئ الخطاب - السامع) الذي استنته قوانين عمود الشعر، ومع ذلك فإن هناك ملامح أخرى لمحاولة توجيه قراءة تأويلية بعيداً عن القصدية المعنوية للناص، وهي قراءة المحدثين «وذلك أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى وإنما

يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوته، واتساع المعنى»[94] ومثاله قول امرئ القيس:

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

فبعد أن يعرض ابن رشيق قراءة حرفية تفسيرية لمعنى قول الشاعر - وهي قراءة تعتمد على تتبع الصور ورصد المعنى القصدي أو اللفظي - يشير إلى تفسير أحد المحدثين الذي ظن بأن الشاعر «إنما أراد الإفراط، فزعم أنه يرى مقبلاً ومدبراً في حال واحدة عند الفر والكر لشدة سرعته واحتج بما يوجد عياناً فمثله بالجلمود المنحدر»[95] إذ تحاول هذه القراءة إخراج النص من حيز المقول بالتعيين إلى الحيز المجرد. بعد أن يتم نقل الدلالات من سياقها المادي إلى سياقها المدرك. لكن حتى وإن فازت هذه القراءة بحضور مغاير - نسبياً - فإنها تظل وفية لعيار الشعر.

وعلى الرغم من المرونة والشاعرية، وسرية التناغم الخفي الذي تتمتع به شعرية القرطاجني من حيث تعاملها مع «الحيل الشعرية» لتوصيل الدلالة المبتغاة إلى «المقول له» بواسطة استثارة انفعالاته «بأن يحتال في انفعال السامع لمقتضى القول باستلطافه وتقريضه بالصفة التي من شأنها أن يكون عنها الانفعال لذلك الشيء المقصود بالكلام»[96] وعلى الرغم من ذلك فقد فاتها أن تراعي تجربة التقبل بعيداً عن لحظة الانفعال التي قد لا تكون أكثر من مجرد انطباعات حسية يشترك فيها المخاطب مع غيره لارتباطها في الأساس، بأيقونات إيقاعية ودلالية، وجمالية تحدد الصياغة التي يجب أن يكون عليها النص، عوض أن تحتضن التوقعات التي ينبغي أن يصل إليها، ومهما كانت طبيعة هذا التصور، فغالباً ما نجد استنفار أغلب البلاغيين من مظاهر التعقيد والغموض والالتباس، مراعاة لضمان «تبليغية» ثابتة يمر عبرها كل من «القائل» و«المقول له» و«المقول فيه».

على أية حال، فقد حرص «عمود الشعر» حرصاً شديداً على أن يرد الخطاب الشعري «مغسولاً» واضحاً، غير مموه، «محلولاً» غير معقود ولا مستغلق، لا غموض فيه ولا إبهام، إذ لم يكن «يحمد من القائل يعمي معرفة مغزاه على السامع لكلامه في أول ابتدائه، حتى ينتهي إلى آخره، بل الأحسن أن يكون في صدر كلامه دليل على حاجته، ومبيّن لمغزاه ومقصده كما أن خير أبيات الشعر ما إذا سمعت صدره عرفت قافيته»(97) وقد يرجع هذا التصور إلى الأفق التقبلي الذي اعتاد على سياق مرجعي - تواصلي معيّن، وثابت ومحدد، بحيث يتصل بكل دلالات الوضوح، والإبانة عن الغرض أو المغزى، وينفر من كل ما ينقضها من دلالات اللبس والغموض الذي ينجم عنه اهتزاز في تطابق الدال/ المدلول. وقد تبين الجرجاني أسباب ذلك النفور من التعقيد حين قال: «أما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليها»(98) وبذلك يكتسب التعقيد شعرية خاصة تضاف إلى القيم الجمالية التي يتضمنها النص وتمنح المعنى شرفاً وفضلاً «فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً»(99).

وقد ذهب الجرجاني إلى أبعد من ذلك حين نظر إلى التقبل بوصفه فضاء للتوقع غير المسبق، وبجعله يتحول إلى القوة الكامنة في مخيلة القارئ التي تستحوذ على النص في مستوى من التلقي المجهد «وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر، واحتجاجه أشد»(100) فالقراءة بهذا المستوى هي معاناة مستمرة من أجل القبض على المعنى أو ملاحقته.

ولما كان الأمر كذلك، كان جواب أبي تمام حين سئل: لم لا تقولون ما نفهم؟ بسؤال آخر: لم لا تفهون ما نقول؟ تجاوباً مع جماليات الخفاء، - كان - تجربة جديدة لأثر المتقبل في النص، إثراء لشعرية العمى.

وقد حمل هذا السؤال تطلع المحدثين إلى محاولة ابتكار فضاءات جديدة، وذلك بصرف النظر، أو رفض كل علامات الوضوح، والإبانة والمطابقة، والسهولة، والملاءمة التي هي من قبيل (حصول الكمال) أو اكتمال الصور والمعاني في سياق ثابت ومنتظم بحسب معايير التلقي المألوفة.

- إن التراث البلاغي - باستثناء بعض المواقف - لم يراع تجربة المتلقي في خوض معرفة النص، أو التعرف إلى مستوياته وإيقاعاته المبهمة والخفية، إذ ظلت تلك العملية مجرد استهلاك لصور المعاني والدلالات. واكتفت في مجملها بامتحان الذوق الانطباعي، ولم تسمح بأكثر من تطلع ساذج إلى أنماط المجازات المألوفة في جميع أشكالها من مقاربة التشبيه، وجزالة اللفظ... ولذلك، فقد عدّ أي انحراف أو عدول عن عمود الشعر، خروجاً عن تلك النواميس والقوانين التي استنها أفق التقبل المغلق، حين انطمس في حدود المفهومات والمعايير الجاهزة والتي ورد فيها، ومن ثمة اعتبرت ثورة أبي تمام تجربة جديدة زعزعت تلك المعايير، وارتبطت في معظم تجلياتها بالعدول الغامض أو شعرية العمى.

فما مظاهر هذا العدول؟ وهل كانت تحولاً نوعياً وجوهرياً أو كانت مجرد تغيير سطحي؟ ولماذا كان أبو تمام مثال هذا العدول؟

مما لا ريب فيه هو أنه لا توجد رقابة للفنان على وعيه لحظة الإبداع، فحين ينهمر السكون الداخلي للمبدع، لا يمكن له أن توجه إليه القالب الذي يصب فيه، إنه لا يتشكل إلا بمقدار سعة ذلك الانسياب

من التداعي. والحقيقة، أن ما يكشف حدود ذلك التشكل وملامحه، وأبعاده، ليس سلطة الناص ولا سلطة النص أيضاً وإنما هي العين الثالثة للمتقبل الرائي. ولا نعتقد أن الصورة المنتجة والصورة المحتملة هما على نحو متساو على الرغم مما يبدو عليهما من التشابه. إذ ما ينطبق في رؤية الناص يختلف تماماً عما يهجع في ذهن القارئ. وهذه اللارقابة (اللاوعي) هي الفسحة التي يتسلل منها المتلقي لاستحضار الغائب الدلالي بما تمنحه إياه قدراته التخييلية والجمالية من مقاربة الأشياء، والأسماء، والأفعال، والعلامات... في سياق منتظم من القراءة المشروطة.

ومثلما تأسس عمود الشعر كقاعدة نصية يترسخ بها، ويتقوم بتعميم استعمالاتها، فقد انبثق ما يناقض هذا الاستعمال - وتلك سنة التحول الشعري - بجميع مقتضياته، ويمكن رصد هذا التحول من خلال الرسمة التالية:



ويمكن اعتبار الشعر المحدث بمثابة المناقض التام لعمود الشعر الذي يصف الدلالات بسمات الوضوح، وثبات العلاقات بين الدوال والمدلولات، ولما كانت الاستعارة هي إحدى أهم هذه العلاقات في تفجير مستويات الدال والمدلول في تعالقهما وتلاحمهما، فقد اشترط فيها دقة الوضوح وعدم الإفراط في الغموض «ومن مراعاة المناسبة بين

المستعار له والمستعار منه كان حقاً أن لا يغفل الشاعر عن استعارته فينقضها كقول أبي تمام:

تحملت ما لو حمِّل الدهر شطره   لفكر دهراً أي عبيئة أثقل

فإنه لما جعل الدهر بمنزلة الإنسان المفكر كان عليه ألا ينقض ذلك بأن يجعل لتفكيره مدة يسميها دهراً فتصير مدته هي عينه»[101].

فما كان شائعاً، لم يتعد حدود مطابقة المشار للمشار إليه لانتماء العلامة الشعرية وانقيادها إلى حيز الوضوح، وابتعادها ما أمكن عن القيم المتفجرة بجماليات غامضة ومستوحاة. ولعل الأمر الذي جعل الآمدي يظل وفياً – في موازناته – لعمود الشعر ومألوف البيان، غير أن أبا تمام كان خارق الوعي بإدراك خفايا المسميات، فلم تبق الاستعارة في أفقه مجرد نقل مدلول شيء إلى مدلول شيء آخر، وإنما تجاوزته إلى ابتكار مدلولات أخرى ذات انزياحات عميقة «فحاول التخلص من سيطرة القديم وأشكاله، وكسر أطواقاً كثيرة، وفتح بانزياحاته الشعرية أمام الإنسان أبعاداً شعرية مجهولة. لقد تمرد على الذهنية التقليدية وتخطى ما في المفهوم القديم للشعر من قيم الثبات والانسجام والتآلف وأشكالها، وتخطى اللغة الشعرية القديمة باعتبارها لغة ذوق عام وقواعد نحوية وبيانية، وانحرف بها، أو انزاح عنها إلى أن تكون تجربة متميزة وجدة في الرؤيا تتطلب وعياً شعرياً كبيراً وبكلام آخر لقد تخطى أبو تمام اللغة الشعرية المألوفة، وانزاح عنها باعتبارها مسألة نحو وقواعد إلى لغة هي جزء من الحالات النفسية والشعورية ومن هنا كانت لغة الانزياح الشعري لغة إيحاءات تفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية وتملؤها بشحنة جديدة»[102].

وإذا كان إنجاز أبي تمام على هذا المستوى من الانزياح، فإن ذلك – ولا شك – من متطلبات النظام الجديد الذي انتقلت إليه القصيدة

المحدثة. ولم تكن المسألة مجرد انتقال يعطي للقصيدة وجوداً خاصاً وحسب، وإنما هي نقلة جوهرية تعيد تنظيم العلاقة التقبلية، وتضع القارئ والنص في فضاء من الحرية الممكنة، تسمح بكثير من التأملات والابتكارات تجاوزاً لقيم الثبات التي رافقت الصيغ والأساليب، والتراكيب، والمفردات في القصيدة العربية.

لقد تورط النقد التراثي في مأزق «التقييم» الذي أدى إلى تقييد النص بمعايير مرشدة وموجهة، وكل ما تضمن غير ذلك أدرج في «المحال» و«الغريب» و«المفسد»(*).

وكان يمكن لتلك التحولات - لو أنها نالت حظها من الاهتمام المبكر والعناية الواعية - أن يتسع مجالها لتشمل إشكالية القراءة من حيث هي تأمل في النص وإعادة بناء مستمر لانتظامه المزعوم.

وسواء اعتبر أبو تمام غامضاً أو مخطئاً، فإن استحالة المغامرة لم تكن واردة لديه، وظل حضور القصيدة مرهوناً بغياب دلالتها وهي الحقيقة التي أملاها الإحساس بوجود فراغ في اللغة لا يكتفي بالمعمول به، ويتطلع إلى انسجام حر، يدفع بالمرء إلى الاتجاه الذي لا يجد فيه بداً من تجديد علاقته بالعالم، سعياً منه إلى استخلاص لغته الحية.

ويمكن استخلاص أهم مظاهر العدول الغامض مع إمكانية وصفها بشعرية التنافر:

خرق التسلسل المنطقي

تداخل الرموز والصور والمشاعر

حمل الكلمات معاني لم تتحملها

ولم يكن في هذا الاختراق ما يسيء إلى الشعر العربي، بل إن فيه كثيراً مما يكشف عن قوته وسحره. من حيث كون اللغة العربية تمتلك أدوات وأساليب لا حصر لها، يمكن للشاعر أن يتصرف فيها وفي

استعمالاتها بما يمنح النص شعريته وقوة حضوره وعلى هذا جاءت أهم انزياحات أبي تمام بهذه الصورة:

عدول عن المعنى المألوف إلى المستحدث

عدول عن الرؤيا الواضحة إلى الرؤيا الغامضة

عدول عن الصورة الشعرية المألوفة إلى الغريبة

عدول عن الاستعمال اللفظي المتداول إلى المبتكر

عدول عن الأساليب المعهودة إلى المبتدعة

«ولا شك في أن هذا الانزياح مخالف للطريقة التقليدية المألوفة في كتابة الشعر آنذاك، لكنه إذا كان انزياحاً عن هذه الطريقة فهو ليس انزياحاً عن الشعر، بل إنه أفق شعري آخر»[103] ومن اللافت للنظر، أن العدول الغامض هو وجه آخر ينم عن طموح مبكر لإثارة الكفاءة الشعرية للمتلقي. وأمكننا القول - بالتالي - أن شعرية العمى هي بداية انفتاح القارئ على مستويات غير واردة في سياقهم التقبلي المألوف «فبقدر ما يتضمن الشعري من أبنية لغوية فإن كان متحدث أصلي باللغة يستطيع أن يفهمها إلا أنه بقدر ما يتضمن النص الشعري ذاته من أبنية شعرية ذات شفرات جمالية متعددة فإنها لن تكشف عن دلالتها إلا لمن يمتلك المعرفة بنظمها الشعرية»[104].

بدأت إشكالية التقبل تعرف نوعاً من النضج المبكر بداية مع إشكالية الشعر المحدث، سواء من حيث الوظيفة الشعرية الملتبسة بالغموض والتعمية، أم من حيث صلته بالمتقبل الذي ألف نظاماً جاهزاً من مستويات التلقي (إيضاح، تبليغ، إفهام...) وإذا كانت المسألة في ظاهرها تنم عن ثنائية الذوق الشعري الجديد والذوق الشعري القديم، إلا أن حقيقة الأمر هي في «صراع السنة والعدول في مستوى الكتابة وصراع أفق الانتظار الموجود وأفق الانتظار الذي يعد به الأثر المتفرد

الطارح أسئلة جديدة على وعي المتقبل. وبذلك تكون قضية الشعر المحدث قضية قراءة بامتياز: كيف قرئ فرفض؟ وكيف ينبغي أن يقرأ حتى تتبيّن شعريته؟»[105] فحتى وإن كان حاصل الإجابات هو ناتج الوعي الكلي لحلم كتابة شعرية متفوقة تبحث عن متعالياتها في مجهول الكلام والبيان، فإن الحرية - ضمن هذا التفوق - تظل أساساً جوهرياً لكل ابتكار أصيل. ويظل العدول عالماً شمولياً ولانهائياً، وغير محصور، ورؤية خارقة تتجدد بتجدد الإنسان، وتتفجر بعمقه المعرفي، وتكتمل في أفقه الحر والكلي على الإطلاق.

فإذا كان عمود الشعر قد أسس لقراءة مغلقة وسن لها قواعد فإنه كان على الشعر المحدث أن يخترقها ويتجاوزها لتخلف بذلك شعرية العدول الجمالي في لحظة انبثاقها ولحظة تقبلها.

الهوامش والمصادر

1) محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية/ الشركة المصرية العالمية للنشر ط 1، 1994 ص 229.

2) الفيرز آبادي (محمد الدين محمد بن يعقوب) القاموس المحيط ج 3، 4 مطبعة مصطفى البابي الحلبي مصر 1952.

3) ابن منظور: لسان العرب ج 11 مادة عدل، ص 434 وما بعدها.

4) ابن جني: الخصائص/ ج 2 دار الكتاب العربي، ص 442.

5) مصطفى السعدني: العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف/ مصر، 1990، ص 12.

6) نفسه، ص 14.

7) ينظر: عبدالحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي 1980، ص 206.

8) ينظر: مصطفى السعدني: العدول، ص 14.

9) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، دار الكتب العلمية، ص 157.

10) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت 1978، ص 203.

11) ينظر: مصطفى السعدني: العدول، ص 18.

12) ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة/ دار مكتبة الحياة، ج 2، ص 136.

13) ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج 2، ص 132.

14) ينظر: صلاح فضل: البنائية في النقد الأدبي مكتبة الأنجلو مصرية 1980، ص 277.

15) ينظر: الإمتاع والمؤانسة، ج 2، ص 133 القول لأبي عائذ الكرخي صالح بن علي.

16) ينظر: عبدالحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص 10.

17) نفسه، ص 12.

18) ينظر: محمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، دار الشرق العربي 1990، ص 83.

19) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 303، 304.

20) ينظر: ابن جني: الخصائص، ج 2، 447-448.

21) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 160.

22) ينظر: المرزباني: الموشح، دار النهضة/ مصر، تحقيق محمد علي البجاوي 1965، ص 143.

23) ابن الأثير (ضياء الدين) المثل السائر ج 2، المكتبة المصرية، بيروت 1990، ص 75.

24) ينظر: هيدن وايت: ميشيل فوكو مقال في دورية عالم المعرفة/ عدد خاص بالبنيوية وما بعدها ع 206/ 1996 الكويت، ص 129.

25) ينظر: مصطفى السعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، ص 17.

26) لطفي عبدالبديع: فلسفة المجاز ط II 1986 النادي الأدبي الثقافي بجدة، ص 257.

27) هيدن وايت، ميشيل فوكو، ص 121.

28) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار المعرفة 1981، ص 314.

*) - وقد سوغ ذلك أن الوجود اللغوي عندهم متأخر عن الوجود الذهني ووجود الأعيان بحيث كانت اللغة تابعة لغيرها وسمة له وعلامة لا تثبت إلا الثابت ولا تنفي إلا المنفي وكان صدق المجاز وكذبه من هذا الباب لأنه نسبة خبرية، ومعلومية النسب الخبرية إنما تستفاد من خارج اللفظ. ينظر: لطفي عبدالبديع: فلسفة المجاز، ص 234.

29) ينظر: جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، تر/ ليون يوسف وعزيز إيمانويل، دار المأمون 1989، ص 242.

30) ينظر: محمد حماسة عبداللطيف: ظواهر نحوية في الشعر الحر/ الخانجي القاهرة ط 1 1990، ص 14.

31) ينظر: مصطفى السعدني، العدول منشأة المعارف، ص 39.

32) ابن جني: الخصائص، ج 2، ص 392.

33) ينظر: مصطفى السعدني: العدول، ص 42.

34) مصطفى السعدني: العدول، ص 70.

35) ابن جني: الخصائص، ج 3، ص 303-403.

36) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 112.

37) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 113.

38) نفسه، ص 116.

39) محمد عبدالمطلب قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، ص 121.

40) ابن رشيق، العمدة، دار الجيل، ج 2، ص 269.

41) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 159.

42) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 126.

43) ينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 191.

44) ينظر: القزاز ما يجوز للشاعر في الضرورة، الدار التونسية للنشر، 1971، ص 81.

45) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 362.

46) ينظر: محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني: ص 106.

47) محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني: ص 109.

48) ابن رشيق (العمدة) ج II ص 270-271.

49) العمدة، ج II ص 275.

50) القزاز: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 24.

51) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 366.

52) ينظر: محمد حماسة عبداللطيف: ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص 25.

53) ينظر: محمد حماسة عبداللطيف: الجملة في الشعر العربي/ الخانجي، القاهرة، ط 1 1990، ص 57.

54) المرجع السابق، ص 57.

55) محمد عبداللطيف: البلاغة والأسلوبية، ص 338.

56) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 221.

57) ينظر: محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 329.

58) دلائل الإعجاز، ص 85.

59) ينظر: جون كوهن: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، ط 3، 1993، ص 127.

60) ينظر: محمد عبداللطيف: البلاغة والأسلوبية، ص 333.

61) ابن منظور: لسان العرب، ج 2، ص 84 مادة «لفت».

62) ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر، المكتبة العصرية، بيروت ج II ص 3.

63) نفسه، ص 3.

64) ابن الأثير: المثل السائر، ج 2، ص 4.

65) ينظر: حسن عباس نصر الله، مجاز القرآن ولادة علوم البلاغة، مجلة الفكر العربي، ص 142.

66) ينظر نفسه، ص 142.

67) ينظر: المثل السائر، ج 2، ص 3 وما بعدها.

68) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 407-408.

69) حسين خريوش: الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون (دراسة نصية) دورية أبحاث اليرموك، م 13، ع 2 1995، ص 118.

70) أنعام فوال مكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة/ دار الكتب العلمية، ط 1 1992، ص 209.

71) المثل السائر: ص 4.

72) حسين خريوش: الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون، ص 134.

73) ينظر: عز الدين إسماعيل: جمالية الالتفات، مقال في سلسلة كتب النادي الأدبي الثقافي بجدة ع 59/ 1990، ص 905.

74) ابن رشيق: العمدة ج II، ص 45.

75) ينظر: محمد إبراهيم عبدالعزيز شادي: مدخل القراءات القرآنية في الإعجاز البلاغي/ القاهرة 1987، ص 59.

76) ينظر: نفسه، ص 60.

77) ينظر: المرجع السابق، ص 60-61.

78) ينظر: محمد إبراهيم عبدالعزيز شادي، مدخل القراءات القرآنية في الإعجاز البلاغي، ص 61.

79) محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 278.

80) عز الدين إسماعيل، جماليات الالتفات، ص 906.

81) ابن الأثير: المثل السائر، ج II، ص 14 وما بعدها.

82) شكري المبخوت: جمالية الألفة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، ط 1، 1993، ص 29.

83) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 16.

84) الجاحظ: البيان والتبيين، ج I، ص 67.

85) ينظر: شكري المبخوت: جمالية الألفة، ص 18.

86) ينظر: فرانكلين روجرز: الشعر والرسم، ترمي مظفر دار المأمون، 1990، ص 227.

87) ينظر: نفسه، ص 227 (النص لبيكاسو).

*) - تنازع امرئ القيس بن حجر وعلقمة الفحل في الشعر: أيهما أشعر؟ فقال كل واحد منهما: أنا أشعر منك. فقال علقمة: قد رضيت بامرأتك أم جندب حكماً بيني وبينك. فحكماها، فقالت أم جندب لهما قولاً شعراً تصفان فيه فرسكما على قافية واحدة وروي واحد. فأنشداها جميعاً القصيدتين، فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك. قال: وكيف؟ قالت: لأنك قلت:

فللسوط ألهوب وللساق درة ... وللزجر منه وقع أخرج مهذب

فجهدت فرسك بسوطك في زجرك فأتعبته بساقك. وقال علقمة:

فأدركهن ثانياً من عنانه ... يمر كمر الرائح المتحلب

فأدرك فرسه ثانياً من عنانه، ولم يضربه ولم يتعبه.

فقال: ما هو بأشعر مني ولكنه له عاشقه. ينظر: الموشح للمرزباني، ص 28، و29.

88) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 90.

89) شمس الدين محمد بن حسن النواجي: مقدمة في صناعة النظم والنثر/ مكتبة الحياة، بيروت، ص 32.

90) ينظر: ك.م. نيوتن: نظرية الأدبية في القرن العشرين/ تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث، ط II 1996، ص 22.

*) ينظر: محمد الطاهر بن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ص 61 وما بعدها.

91) المرجع السابق، ص 92.

92) نفسه، ص 97.

93) نفسه، ص 86.

94) ابن رشيق: العمدة، ج II، ص 93.

95) ينظر: المرجع السابق، ص 93.

96) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 347.

97) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 463.

98) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 120.

99) نفسه، ص 118.

100) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 118.

101) شرح المقدمة الأدبية، ص 78.

102) تامر سلوم: الانزياح الدلالي الشعري، مقال في مجلة علامات في النقد ج 9، م 5، 1996، ص 109.

*) - فقالوا بأن أبا تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال وقالوا أيضاً أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد وأن أبا تمام تبعه حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكد والفكر وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس.

ينظر في هذا الشأن: الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري بتحقيق محيي الدين عبدالحميد، دار المسيرة، ص 125.

103) ينظر: تامر سلوم، الانزياح الدلالي الشعري، ص 104.

104) صلاح فضل: نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مقال بـ مجلة عالم الفكر ع 3-4 م 22 سنة 1994، ص 72.

105) شكري المبخوت: جمالية الألفة، ص 99.



الخوارزمي بين «مفاتيح العلوم» والمصطلح العلمي



بركات محمد مراد

إن **الخوارزمي** الذي نعرض له هنا هو أبو عبدالله محمد بن أحمد بن يوسف الكاتب الخوارزمي، **وهو باحث من أهل خراسان، وقد قال عنه ابن خلكان في «وفيات الأعيان» والمقريزي في «خططه أنه محمد بن أحمد** بن يوسف، وانفرد المقريزي بإضافة لقب «البلخي» **بدلاً من الخوارزمي**. وهو عالم آخر غير أبي عبدالله محمد بن **موسى الخوارزمي**، الرياضي المعروف، **والذي عاش في** النصف الأول **من القرن الثالث الهجري، ويعتبر مؤسس عربي لعلم الجبر**، بل إن اسم الجبر قد أخذ من اسمه[11].

أما عالمنا هذا فقد عاش في القرن الرابع الهجري بنيسابور في خراسان إبان عهد الدولة السامانية التي حكمت من عام 261هـ إلى عام 389هـ، وقد اشتهرت هذه الدولة بالعدل والصلاح وتشجيع العلم، وكان من أهم مظاهر هذا الازدهار الثقافي أن نبغ كثير من رجال العلم فيها، فقد أخرجت هذه البلاد من رجال الحديث والفقه والأصول مثل الإمام البخاري (256هـ) والإمام مسلم (261هـ) والإمام ابن حيان السمرقندي (354هـ) والنيسابوري (316هـ) والقفال، وأبو منصور الماتريدي، وسهل البلخي تلميذ الكندي الفيلسوف وأبو القاسم الكعبي المتكلم، وغيرهم من الأئمة الأجلاء، وبفضل هذين الأخيرين انتشرت حركة فلسفية وعقلية كبيرة توجت بالفيلسوف الكبير ابن سينا، درة الدولة السامانية.

ويقدر ما ذخرت المراجع العامة بأخبار محمد بن موسى الخوارزمي، وأفاضت في ذكر أخباره وكتبه، فقد ضنت على محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي، فلم يذكر أغلبها عنه شيئاً، كما لم تذكر المراجع تاريخ مولده، واتفق أغلبها على ذكر تاريخ وفاته، فقد ذكر المستشرق فيدمان E. Wiedemann في «دائرة المعارف الإسلامية» وحاجي خليفة في «كشف الظنون» وفان لفو G. Van Vloten في مقدمته لمفاتيح العلوم وبروكلمان في «تاريخ الآداب العربية وسارتون في «المدخل إلى تاريخ العلم» أن الخوارزمي توفي عام 387هـ، ويعتبر كتابه «مفاتيح العلوم» هذا أقدم موسوعة جامعة في التعريف بالعلوم التي كانت متداولة في عصره، وتحديد مصطلحات هذه العلوم.

وقد أهداه الخوارزمي إلى الشيخ الجليل السيد أبي الحسن العتبي، الذي كان وزيراً من وزراء نوح الثاني الساماني (366-387هـ) وكان يعيش في بلاطه بنيسابور، ولعل الخوارزمي ولد في بلخ دون أن نعرف بالتحديد تاريخ ولادته. ولهذا جرى المقريزي على تلقيبه بالبلخي في كتابه الخطط[2].

والخوارزمي بكتابه «مفاتيح العلوم» يعد من المؤسسين لعلم المصطلح العلمي بمعناه الحديث والدقيق، حيث إن السياق العام الذي يندرج من ضمنه كتابه هذا يتمثل باتجاهين:

أولاً: الكشف عن كيفية تطور دلالات المعاني والمصطلحات الدالة عليها في مختلف الأنشطة المعرفية المتداولة آنذاك من فقه وعلم كلام وطب وتنجيم وفلك وغيرها..

ثانياً: الكشف عن كيفية استواء هذه الدلالات والمصطلحات في مفاهيم ثابتة، ذلك أن الحقبة الزمانية التي يتمثلها كاتبنا تشكل مرحلة استواء وتحدد ونضج للكثير من المصطلحات والمفاهيم في مختلف مجالات المعرفة، وبالتالي إمكانية صوغها في مفاهيم ثابتة

وليست منغلقة. فالمفهوم بحد ذاته يحمل في طياته إمكانات متعددة، أقلها بنائية متعارضة أو متلازمة بين تأسيساته المعرفية (المحتوى)، وبين مساره العملي الذي تتداخل فيه عوامل متعددة، قد تؤدي إلى تطويرات ومنزلقات تحيد بالمفهوم عن التأسيسات التي انطلق منها.

إن مرحلة تشبيت أو إنتاج مفاهيم، ليست محددة بالإطلاق بفترات تاريخية معينة، دون أن يعني ذلك أننا لا نأخذ بعين الاعتبار علاقة المفهوم بالمسار الذي اتخذه في حقبة زمنية معينة.

ومن هنا يؤكد د. سميح دغيم[3] في تقديمه للكتاب على أن الشروط التاريخية التي عمل من ضمنها كاتبنا هي التي أملت علينا إضفاء أهمية كبيرة على كتاب «مفاتيح العلوم»، ذلك أن من تقدمه في هذا المجال، مثل جابر بن حيان، والكندي الفيلسوف، والفارابي المعلم الثاني وابن سينا الشيخ الرئيس قد وضعوا رسائل في تصنيفات المصطلحات والحدود وإحصاء العلوم وغيرها، إلا أن كتاب «مفاتيح العلوم» عبّر عن حاجة جديدة برزت في تلك المرحلة. هذه المرحلة لها خصوصيتها الثقافية والتاريخية.

فمن الناحية الثقافية: تطورت كثيراً دلالات المعاني، وتصالح الناس على ألفاظ أخذوا بها، لكن لا يبدو أن الاصطلاحات والمصطلحات تستطيع أن تتخطى الإطار اللفظي مُستخدماً في ذلك دلالات المعاني، ذلك أننا نبغي الانتقال من المجرد الذهني المُعبر عنه بالمصطلح إلى جملة مفاهيم هي في الوقت نفسه «مفاتيح».

أما من الناحية التاريخية: فيبدو أن الحاجة إلى تصنيف عروض مختصرة لجميع العلوم في القرن الرابع الهجري أصبح أمراً مطلوباً من الخاصة والعامة، لذلك أخذ كتاب «مفاتيح العلوم» الطابع الموسوعي.

ومن الملاحظ أن للخوارزمي هنا تركيزاً على العناية بالألفاظ من

الناحية اللغوية (المبنى) وهو كثيراً ما شرح في الحواشي بعض معاني المصطلحات وأصولها اللغوية[4]. كل ذلك من أجل المثقفين والمتضلعين في اللغة دون العلوم الباقية، يقول: «إن اللغوي المبرز في الأدب، إذا تأمل الكتب التي صنفت في أبواب العلوم والحكمة، ولم يكن ملأ صدراً من تلك الصناعة، لم يفهم شيئاً منه، وكان كالأمي الأعتم الذي لا نظر فيه»[5].

1 - الغاية من تصنيف الكتاب:

إذن للألفاظ أوجه كثيرة من الاستعمالات الاصطلاحية واللغوية، وعلينا فإن ما يجب أن نتبينه هو كيف تحددت هذه الاصطلاحات اللغوية مفاتيح أساسية للعلوم المنتشرة آنذاك، ويجب أن نتذكر كيف بدأت تنتشر المعرفة بالعلوم الطبيعية والرياضية والفلسفية في القرن الرابع الهجري وتتواكب مع الحاجات الحضارية للأمة الإسلامية وحاجتها الشديدة إلى هذه العلوم والتي تشكل أساس فكري ونظري لا غناء عنه في تشكيل الحضارة وبناء المدنية.

إضافة إلى أن معرفة مصطلحات هذه العلوم ضرورية حتى لغير المتخصصين والمتعمقين في هذه العلوم، يقول الخوارزمي في مقدمة كتابه: «وسميت هذا الكتاب مفاتيح العلوم إذ كان مدخلاً إليها ومفتاحاً لأكثرها، فمن قرأه وحفظ ما فيه ثم نظر في كتب الحكمة هدها هداً وأحاط بها علماً، وإن لم يكن زاولها ولا جالس أهلها»[6].

وكان الخوارزمي قد حدد الغرض من كتابه جاعلاً منه كشافاً لكل العلوم وليس للمتعارف فقط، وبالتالي تأسيساً لمفاهيم هذه العلوم. ويجب أن ننتبه قبل تحليل الكتاب إلى أن عملاً مجيداً كمفاتيح العلوم تقتضي اهتماماً خاصاً من ناحيتين:

1 - من ناحية كونه عملاً معجمياً متقدماً في مختلف أصناف العلوم.

2 - من ناحية كونه موروثاً معرفياً يسعى إلى تأسيس مناخ فكري معين، بحيث يقدم هذه المفاتيح العلمية للناس جميعاً، فيقتحمون بها كتب الفلاسفة والعلماء جميعاً.، وهذا يساعد على ما يمكن تسميته «بديموقراطية العلم» - إن صح التعبير - حيث حاول العلماء والمفكرين المسلمين إشاعة العلم والمساعدة على انتشاره بين كل طبقات الأمة، بدل أن يكون محصوراً في طبقة من العلماء والمختصين ضيقة الاتساع، وارستقراطية التوجه.

ولكتاب الخوارزمي الذي وضعه نحو عام 976م من الأهمية على الأقل ما لفهرست ابن النديم، إن أردنا معرفة الحال التي كانت العلوم عليها في بغداد في القرن العاشر الميلادي الرابع الهجري، وقد امتاز على كثير من الكتب التي على شاكلته، بأن الخوارزمي فيه كان يجمع في طياته، بدقة وبلاغة، أهم المعارف المتداولة في عصره «متحرياً الإيجاز والاختصار، ومتوقياً التطويل والإكثار «ملغياً» ذكر المشهور والمتعارف بين الجمهور وما هو غامض غريب «معتنياً» بتحصيل الواسطة بين هذين الطرفين إذا كان هو الذي يحتاج إليه دون غيره»[7]. كما يقول لنا في مقدمته.

2 - أهمية المصطلح العلمي:

وقبل الخوض في تحليل الكتاب وعرضه لابد من معرفة أهمية المصطلح بالنسبة لمختلف العلوم الطبعية والرياضية والإنسانية، وأهمية علم المصطلح الفلسفي Philosophical Terminology ونشره. وهذا لا يكون إلا بالرجوع إلى تراثنا العلمي والفلسفي الذي تركه علماء

وفلاسفة صنفوا كتب ورسائل تعالج موضوع المصطلحات معالجة علمية دقيقة، وعلى رأس هؤلاء العلماء والفلاسفة، جابر بن حيان والكندي والفارابي وابن سينا والخوارزمي والتوحيدي والآمدي فضلاً عن الجرجاني[8].

خاصة وأن المصطلح في العلوم الإنسانية وفي العلوم الطبعية والتجريبية، بما أنه هو المعبّر الأول عن هوية الأمة وذاتها وأصالتها، فهو أيضاً المدخل الأول إلى استلحاقها واستتباعها وتجريدها عن مقومات الهوية والذات[9].

فالمصطلح Term هو اللفظ الذي يتفق عليه العلماء ليدلوا به على شيء محدود، ويميزوا به معاني الأشياء بعضها عن بعض، وهو جزء أساسي من المنهج العلمي، وسمة بارز في لغة الفلسفة، حيث يعتبر لغة التفاهم بين المفكرين، وهو الذي يُعين على حُسن الأداء ويدور عليه تبادل الآراء والأفكار.

والمصطلح العلمي يتبع بالضرورة تقدم العلوم وازدهارها، بما يصاحبه من اكتشافات واختراعات. فليس من شك في أن التقدم والتطور في مجال العلوم، ينتج عنه أشياء جديدة تقتضي مسميات، فيضطلع العلماء على تسميتها تسمية توائم بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي الذي يختارونه.

وقد تكونت بفضل الترجمة في القرن العاشر مصطلحات علمية غزيرة في الطب والكيمياء، والرياضيات والفلسفة والمنطق وجميع العلوم التي ترجمت فضلاً عن علوم العربية والعلوم المتصلة بالدين الإسلامي مثل الفقه وأصوله والحديث والتفسير والتاريخ. وقد اعتمد المترجمون في هذا المجال على اللغة العربية أولاً، فاستعملوا المجاز باستعارة ألفاظ ذات دلالات لغوية معروفة، وشاموا لها تأدية معاني

جديدة، ولجأوا في بعض الأحيان إلى العلوم مستعملين بعض المصطلحات للتعبير عن المعاني الجديدة. وبذا ظهرت بعض المصطلحات المشتركة بين العلوم المختلفة عند المسلمين[10].

وقد أدرك البيروني، ذلك العالم الموسوعي العظيم منذ صباه أهمية المصطلح العلمي ووظيفته الهامة والدقيقة في بناء المعرفة، فساهم بدوره في إثراء العربية التي كانت من منتصف القرن الثامن حتى نهاية القرن الحادي عشر لغة العلم الارتقائية للجنس البشري، كما يقول «جورج سارتون»[11] حتى لقد كان ينبغي لأي كان، إذا أراد أن يلم بثقافة عصره وبأحدث صورها أن يتعلم اللغة العربية. ومن هنا كان تأليفه لكتابه الهام «التفهيم لأوائل التنجيم»، وهو كتاب ضخم يحوي آلاف المصطلحات الفنية والرياضية والجغرافية والفلكية، استحق به البيروني أن يكون رائداً من رواد منهج البحث العلمي، حيث كان سابقاً للعلماء المحدثين في تحديدهم للمصطلحات العلمية بعشرة قرون، وقد أدرك البيروني في كتابه هذا وظيفة اللغة وعلاقتها بالفكر وأهمية تحديد كل لغة لمفاهيمها وتحديد كل علم لمصطلحاته، وإلا اختلطت الأفكار وتداخلت المعاني[12].

وهكذا فقضية المصطلح تكاد تكون من أدق القضايا العلمية في عصرنا، فالمصطلح، كما هو معروف، هو مفتاح العلم ومدخل الثقافة.. وبدون القدرة على استيعاب المصطلحات وتوليدها وفهمها لا يمكن استقرار علم ولا تحقيق فهم، ومن هنا فالحاجة ماسة اليوم لأن يساير إبداع المصطلح عملية النمو والازدهار لكل الأمة.

3 - مضمون الكتاب:

وقد قسم الخوارزمي «مفاتيح العلوم» في مقالتين: تحتوي المقالة

الأولى على ستة أبواب، فيها اثنان وخمسون فصلاً، وتحتوي المقالة الثانية على تسعة أبواب، فيها واحد وأربعون فصلاً، وبذلك يكون الكتاب كله يحتوي على خمسة عشر باباً، فيها ثلاثة وتسعون فصلاً.

وقد خص المقالة الأولى: بالعلوم الأدبية أو ما يغلب عليها روح الأدب من فقه وعلم كلام ونحو وكتابة دواوين وشعر وعروض وأخبار. وخص المقالة الثانية: بالعلوم التي تغلب عليها روح العلم من فلسفة ومنطق وطب وحساب وهندسة وعلم النجوم وموسيقى وحيل وكيمياء.

ويبدأ الخوارزمي كتابه بالحديث عن الفقه في الباب الأول من المقالة الأولى، فيتكلم في أصول الفقه والطهارة والصلاة والصوم والزكاة والحج.. إلخ فهو في أصول الفقه يذكر أنها ستة أصول: ثلاثة متفق عليها وهي الكتاب والسنة والإجماع، وثلاثة مختلف فيها وهي القياس والاستحسان والاستصلاح، وهو في كل ذلك يضع شروحاً وتعريفات توضح السبيل لمن يشتغل بعلم الأصول.

وعندما يتكلم عن الحج مثلاً يعرف القران، والتمتع، والإفراد، والاستلام، والهدي.. إلخ وهكذا يسير الخوارزمي فيما يتعلق ببقية أبواب وفصول المقالة الأولى من كتابه. فيعرف المصطلحات التي ترد في علوم اللغة والكلام والنحو والشعر والعروض والأخبار.

أما المقالة الثانية من «مفاتيح العلوم» فهي تتناول الفلسفة والمنطق والطب وعلم الأعداد والهندسة وعلم النجوم والموسيقى والحيل والكيمياء. ويبدأ الخوارزمي مقالته هذه بالكلام في الفلسفة، وقد اعتبرها من علوم العجم وهي العلوم التي وقف عليها هذا الجزء من كتابه. وقد قسم الباب الخاص بها إلى ثلاثة فصول: تكلم في الأول عن أقسام الفلسفة وأصنافها، وفي الثاني عن «جمل ونكت عن العلم وما يتصل به». وفي الثالث عن «ألفاظ ومواضعات يكثر جريها في

كتب الفلسفة». وهو يتابع في كل ذلك أقسام الفلسفة ومجالاتها المختلفة ويعرض فيها للنظري والعملي بأقسامه المختلفة والمتعددة.

وهو يعرض في أثناء كل ذلك لمختلف المصطلحات الفلسفية مثل الهيولى والصورة، والخلاء، والزمان، والجسم الطبيعي، والتعليمي، والروح النباتي، والحيواني، والنفساني. كما يشرح في الباب الثاني المنطق بأقسامه ومصطلحاته التي ترجم كثير من ألفاظها وعبر عن كثير منها أيضاً.

ونلاحظ أن الخوارزمي في معالجته لمختلف المصطلحات التي يتناولها، خاصة منها المتصلة بعلوم الأوائل التي نقلت إلى اللغة العربية يرى أنه «كان أكثر هذه الأوضاع أسامي وألقاباً اخترعت، وألفاظاً من كلام العجم أعربت»[13] فهي مصطلحات تقع، بحسب هذا المعنى على نوعين:

1 - **ألفاظ مخترعة**: وهذه مصطلحات اخترعها المختصون في علم المنطق والفلسفة عن جملة الفلاسفة القدماء، فتطورت استعمالاتها عند المتأخرين، على نحو يقربها إلى أن تكون ألفاظاً فلسفية، بدلالات فلسفية، ولا تخرج عن معاني الفلسفة.

2 - **ألفاظاً معربة**: وهذه مصطلحات يصدق عليها أنها غير مخترعة، لأنها لم تترجم، أو توضع العربية أصلاً؛ بل عُربت ونقلت إلى العربية عن اللغات الأعجمية، وبوجه خاص اللغة اليونانية. فهذه اصطلاحات شاع استعمالها معربة بمعانيها المقصودة في أصولها. إن هذا التقسيم يساعدنا - كما يقول الدكتور عبدالأمير الأعسم[14] - اليوم على إدراك سر هذا الحشد من المصطلحات الفلسفية بألفاظ عربية أصلاً، أو تلك الألفاظ غير العربية أصلاً وعُربت بالاستعمال. فمثال الأولى: المنطق؛ ومثال الثانية: الفلسفة.

فالمنطق مصطلح مترجم، موضوع أصلاً للدلالة بإزائه في غير العربية، فهو يسمى باليوناني «لوغيا»، فكما أن Logia لفظة يونانية تدل على هذا العلم الذي يضمه الكلام على العملية الفكرية أصلاً وتفريعاً في أورغانون Organon أرسطو، فهي من اختراعات الشراح اليونانيين المتأخرين؛ فاستفاد العرب من ذلك، باختراع لفظ (المنطق) للدلالة نفسها.

أما الفلسفة فهي مصطلح معرب مستمد من النوع الثاني، لأنه بشكله ومعناه انحدر إلى العربية بالاستعمال؛ لأن «الفلسفة» مشتقة من كلمة يونانية، وهي فيلاسوفيا؛ وتفسيرها: محبة الحكمة، فلما عربت قيل: فيلسوف، ثم اشتقت الفلسفة[15]. وهذا الذي يقوله الخوارزمي له دلالته في تعريب اللفظ وتحويره بما يتفق والذوق العربي.

وهذا ما نجده في فيلسوف Filosofos وفلاسفة Filosofoi؛ فلم يرغب العربي بترجمة الأصل اليوناني (محبة الحكمة، محب الحكمة، محبو الحكمة)، لعدم ميله إلى التركيب بين Filos، Sofia، بينما نجد على العكس من ذلك، في موضع آخر أن «علم الأمور الإلهية» ويسمى باليونانية ثاولوجياً؛ فقوله «علم الأمور الإلهية» وأحياناً «العلم الإلهي الأعلى» هو ترجمة ثلاثية مركبة لأصل المصطلح اليوناني Theologia المركب من مقطعين Theos وLogia.

وقد تناول الخوارزمي في الباب الثالث من المقالة الثانية موضوعات الطب في سبعة فصول، فتكلم عن التشريح كما عالج الأمراض والأدوية والأغذية ثم الأدوية المفردة والمركبة، وأوزان الأطباء ومكاييلهم في بقية الفصول. وقد عرف الشرايين والعروق والعضلات والأعصاب والمشيمة والشبكية والقرنية والاثنى عشر وغيرها من الأعضاء. كما عرّف كثيراً من مصطلحات الأمراض وكثيراً من مصطلحات الأدوية المفردة والمركبة.

وفي الباب الرابع تعرض لموضوعات الأريشماطيقي، وخص الثامن بالحيل وعلم الميكانيكا وما يسمى الآن بالتكنولوجيا. وختم الخوارزمي كتابه بالباب التاسع من المقالة الثانية بالكيميا، وقسمه إلى فصول ثلاثة: فصل في آلات الصناعة، وآخر في العقاقير والأدوية من الجواهر والأحجار، وثالث في تدبيرات هذه الأشياء ومعالجتها[16].

ونلاحظ ومن خلال تقديم البابين الرابع والخامس والخاصين بالرياضيات أن الخوارزمي قد قدم لنا أصدق صورة عن تقدم هذا العلم عند العرب، خاصة بفضل الرياضيين العرب العظام من أمثال ابن الهيثم والخوارزمي والبوزجاني الذين اشتغلوا كثيراً بالحساب والجبر والمقابلة بعد أن نقلوا عن اليونانية بعض كتبها، ككتب إقليدس مثلاً الذي يستشهد به الخوارزمي أكثر من مرة.

كما نلاحظ أن الخوارزمي يتناول علم الموسيقى في فصول الرياضيات بوصفه علماً من العلوم المجردة، والقائم على التناسب العددي الدقيق بين النغمات والألحان، وقد كان الفلك أيضاً علماً رياضياً.

والجدير بالذكر أن ما يتناوله الخوارزمي في الباب الثامن من المقالة الثانية على أنه علم الحيل أو الميكانيكا نجد هذا العلم يتناول ما نطلق عليه الآن التكنولوجيا. أو الجوانب التطبيقية من اختراعات العلماء للآلات التي قد يستخرج بها الماء من جوف الأرض مثلاً أو آلات الحرب وأدوات الصناعة، وأجهزة التبخير والرصد وأنابيب الإذابة والصهر. وقد كان العلماء المسلمين هم الذين يقومون بصناعة هذه الأجهزة والآلات كل في تخصصه، ويبدعون ويتفننون في هذه الصناعة، بل يتحرون الدقة البالغة، خاصة حين تكون هذه الأجهزة أدوات للقياس وأجهزة للوزن أو التجريب.

والخوارزمي في جميع فصول كتابه يعرف المصطلحات تعريفات

مختصرة أحياناً، أو تعريفات تقرب من الشروح أحياناً أخرى، وإن كان إلى المنهج الأول أميل، وهو في تعريفاته على العلوم يراعي الدقة والإيجاز ويضع اللفظ في مكانه المناسب، ويستخدم التعبيرات العلمية بدقة بالغة.

ومما لا شك فيه أن الخوارزمي في كتابه «مفاتيح العلوم» يعد من العلماء المستقرئين ذوي الاطلاع الواسع والقراءة الشاملة، فقد اطلع على ما كتبه غيره من علماء وفقهاء وفلاسفة ومتكلمين، واستخلص تعريفاته من مجالات استعمالهم لها، وهذا شأن من يريد أن يبرز المصطلح العلمي، في الحقل الثقافي، فهو يهتم أساساً بما تواضع عليه علماء كل علم وبما اصطلحوا عليه، وباللفظ الذي نال حياة ووجوداً في كتاباتهم. ثم يسجل هذا كله في قاموس مصطلحاته.

فالمهمة الأساسية لواضع القاموس الاصطلاحي هي التسجيل بالإضافة إلى الثقافة الواسعة والعميقة، والتزام المنهج العلمي في التبويب والتصنيف، والدقة البالغة في التجديد والتحقيق، وهو ما نلحظه في كتاب مفاتيح العلوم وما يبدو واضحاً في فصوله وأبوابه المختلفة.

فإنه يذكر المصطلح الواحد في أماكن متفرقة في كتابه حسب التبويب الذي سار عليه، ويفرق - بالطبع - بين استعماله عند طائفة من أهل العلم وبين طائفة أخرى غيرهم. فهو يذكر تعريف «الشيء» عند المتكلمين بأنه «ما يجوز أن يخبر عنه وتصح الدلالة عليه «وفي مكان آخر يذكر أن «الشيء في كلام أهل الجبر والمقابلة هو الجذر المجهول». ويعرف «المعدوم» عند المتكلمين بأنه «ما يصح أن يقال فيه هل يوجد، والمعدوم هو المنتفي الذي ليس بكائن ولا ثابت». ويقول بصدده - في مجال الكيمياء - «إن الخارصين جوهر غريب شبيه بالعدوم».

ويعرف «الجوهر» - عند المتكلمين - بأنه «المحتمل للأحوال والكيفيات المتضادات» ويعرفه - عند الفلاسفة - بأنه «كل ما يقوم بذاته كالسماء والكواكب والأرض وأجزائها والماء والنار وأصناف النبات والحيوان وأعضاء كل واحد منها». ويذكر معنى «الاسم» - عند النحويين - بأنه أحد أجزاء الكلام الثلاثة. ثم يذكره - عند المنطقيين - بأنه «كل لفظ مفرد يدل على معنى ولا يدل على زمانه المحدود، كزيد وخالد».

ويعرف «الضرب» - في علم العروض - بأنه «الجزء الأخير من البيت». ويعرفه - في الأرثماطيقي - بأنه «تضعيف أحد العددين بآحاد الآخر». ويعرف «العروض» - في الفلسفة - بأنه «ما يتميز به الشيء عن الشيء لا في ذاته، كالبياض والسواد والحرارة والبرودة ونحو ذلك»، ويعرفه - في علم الكلام - بأنه «أحوال الجوهر»، كالحركة في المتحرك والبياض في الأبيض - والسواد في الأسود». ويعرف «القلس» بأنه «هو ما خرج من الحلق ملء الفم أو دونه»، ويعرفه - في علم الحيل - بأنه «الحبل الغليظ الذي يشد به السفن وغيرها».

هذه بعض المصطلحات التي وردت في كتاب «مفاتيح العلوم» والتي تستعمل في علوم مختلفة، بدلالات مختلفة، متقاربة أحياناً ومتباعدة أحياناً أخرى، سقناها للدلالة على مدى الدقة التي وصل إليه المصطلح العلمي عند العلماء المسلمين، خاصة الخوارزمي العالم الموسوعي، وتبين لنا مدى وضع المعنى الاصطلاحي في تعبير موجز دال، ومدى أهمية كتاب الخوارزمي في محاولته تقديم دراسة شاملة للمصطلحات العلمية عند العرب والمسلمين، ويمكننا من خلاله أن ندرك مدى التقدم العلمي الكبير الذي أحرزه هؤلاء العلماء، سواء في الجوانب النظرية والفكرية لهذه العلوم أو الجوانب التطبيقية

والتكنولوجية التي أحرزوها، فضلاً عن الجوانب المنطقية والاصطلاحية التي برعوا فيها. وإن المتأمل فيها ليروعه تلك العقلية الفذة التي كان لها أثر واضح في كل مجالات العلم الموضوعية وكيف امتد هذا الأثر إلى المجال الاصطلاحي.

ومن تصفح فصول الكتاب وأبوابه يمكنه أن يتبين ذلك المستوى العميق من الثقافة الموسوعية والاستطلاع الشامل الذي وصل إليه الخوارزمي، والذي قل من جاراه فيه من أبناء عصره، فهو لم يترك علماً أو فناً إلا وتعرض له، وبحث فيه، وتعمق في مفاهيمه، وذكر جميع مصطلحاته ومعانيه، وحدد، ودقق فيه، فكانت ثقافته خير دليل على شخصيته الفذة.



الهوامش

1) ولقد عُرف عمل الخوارزمي عند أوروبا عندما ارتبط اسمه باسم حساب «اللوغاريتمات Algorism»، كما أن عمله في علم الجبر لم يعط اسماً لهذا الفرع العام من فروع الرياضات لأوروبا فحسب، وإنما أضاف إليه الحلول التحليلية والهندسية للمعادلات ذات الدرجة الأولى والثانية.

2) المقريزي: الخطط ج 1 ص 258 القاهرة عام 1909م.

3) د. سميح دغيم: مقدمة تحقيق كتاب مفاتيح العلوم، ص 6، 7.

4) الخوارزمي: مفاتيح العلوم، تحقيق ودراسة نهى النجار، ص 62، دار الفكر اللبناني عام 1993م.

5) الخوارزمي: مفاتيح العلوم ص 62.

6) السابق ص 63.

7) السابق ص 63.

8) ألف كل هؤلاء العلماء كتب في الحدود ورسائل في المصطلحات العلمية، وكان كل منهم يضيف مئات من المصطلحات الجديدة في مختلف العلوم إلى القواميس والمعاجم

السابقة، مما ساعد على تراكم المفاهيم والمعاني العلمية، فوجدناها تشكل تراثاً ضخماً في مؤلفات كل من «مفاتيح العلوم» للخوارزمي، و«التفهيم لأوائل التنجيم» للبيروني، و«التعريفات» للجرجاني، و«الفهرست» لابن النديم.

9) سعيد شبار: المصطلح خيار لغوي.. وسمة حضارية، كتاب الأمة العدد 78 ص 74 قطر في رجب عام 1421هـ.

10) سعيد زايد: الخوارزمي: المصطلح العلمي، مجلة الدارة السعودية سبتمبر عام 1980م.

11) جابر بن حيان: رسالة في الحدود ص 97 من مختارات بول كراوس.

12) G. Sarton: Introd. Vol 1. p. 16, 17.

13) البيروني: التفهيم لأوائل التنجيم ص 124 مخطوط بدار الكتب المصرية تحت ميقات 848.

14) الخوارزمي: مفاتيح العلوم، المقدمة.

15) د. عبدالأمير الأعسم: المصطلح الفلسفي عند العرب ص 50، 51، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1989م.

16) راجع الخوارزمي: مفاتيح العلوم ص 79، 90.

17) السابق وانظر سعيد زايد: مفاتيح العلوم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 24-27 عام 1996م.



العلاقة بين علم اللسان وعلم المنطق عند الفيلسوف الفارابي



مازن الوعر

* مدخل

عاش الفارابي - أبو نصر محمد بن طرخان المتوفى سنة تسع وثلاثين وثلاثمئة للهجرة - في عصر ازدهار الحضارة العربية الإسلامية وانفتاحها على الحضارات الأخرى، بسبب نشاط حركة الترجمة إلى العربية وتشجيع الخلفاء والأمراء لها.

وأقبل المشتغلون بالمنطق والفلسفة على التراث الفلسفي اليوناني إقبالاً شديداً فقاموا بترجمة كتب أرسطو وأفلاطون وشرحها والتعليق عليها، وحاولوا إدخال مفاهيم المنطق في جوانب الحياة المختلفة، وكان الفارابي أحد هؤلاء الذين اهتموا بدراسة فلسفة أرسطو وأفلاطون دراسة مقارنة في كتابه : (**الجمع بين رأيي الحكيمين**). ولكنه عندما حاول التأسيس لعلم المنطق في الثقافة العربية في عصره اصطدم بمشكلة المصطلح الفلسفي العربي، كما اصطدم بالتعارض الكبير القائم بين علم النحو - أساس الثقافة العربية - وبين المنطق، ولاسيما بعد مناظرة متى بن يونس مع السيرافي وما نتج عنها من بروز الخلاف بين هذين العالمين على نحو حاد.

ومن هنا جهد الفارابي في سبيل إعادة ترتيب العلاقة بين الألفاظ والمعقولات - بين النحو والمنطق - على أساس أن ترجمة مصطلحات علم المنطق إلى العربية تعد الخطوة الأولى الضرورية لتأسيس المنطق في ثقافة تقوم أساساً على النحو، هذا من جهة، ومن

جهة أخرى فإن اللسانيات لها أهمية بالغة في البحث الفلسفي. فاللغة هي المدخل الأساسي لدراسة المنطق.

لقد اهتم الفارابي بدراسة نشأة اللغة وأصواتها وعلاقاتها التركيبية ودلالاتها، فكان يعرض لهذه الأمور كلما سمح له السياق في كتبه المختلفة.

إن اهتمام الفارابي بتنظيم العلاقة بين النحو والمنطق يدل على الأهمية البالغة التي كان يوليها لهذه المسألة التي شغلت الأوساط العلمية في عصره، وهذا ما سوف نبينه في الظواهر التالية من كتابات الفارابي.

1. مظاهر البحث اللساني عند الفارابي:

تمثلت دراسة الفارابي للغة في المظاهر الصوتية، واللفظية، ثم الدلالية. وفي الصفحات التالية سوف نتعرف على كل مظهر من هذه المظاهر الثلاثة.

أ. المظهر الصوتي:

برز حديث الفارابي عن الجوانب الصوتية في أوضح صورة من خلال كتابه الهام، **الحروف**، حيث ينطلق من أن العوام والجمهور هم أسبق زمنياً من الخواص (ويعني بالخواص: الفلاسفة والجدليين والسوفسطائيين وواضعي النواميس والمتكلمين والفقهاء)، وبالتالي فإن معارف العوام تسبق معارف الخواص، وإذن: فأولى مراحل نشأة المعرفة هي مرحلة المعارف المشتركة التي تبدأ في التكوّن عندما تقيم جماعة بشرية ما «في مسكن وبلد محدود، ويُفطرون على صور وخِلق في أبدانهم محدودة، وتكون أبدانهم على كيفية وأمزجة محدودة، وتكون أنفسهم معدّة ومسدّدة نحو معارف وتصورات وتخيلات بمقادير

محدودة في الكمية والكيفية، فتكون هذه أسهل عليهم من غيرها، وتكون أعضاؤهم معدّة لأن تكون حركتها إلى جهات ما وعلى أنحاء أسهل عليها من حركتها إلى جهات أخر وعلى أنحاء أخر، والإنسان... من أول ما يفطر ينهض ويتحرك نحو الشيء الذي تكون حركته إليه أسهل عليه بالفطرة...، فتنهض نفسه إلى أن يعلم أو يفكّر أو يتصور أو يتخيّل أو يتعقّل كل ما كان استعداده له بالفطرة أشد وأكثر، فإن هذا هو الأسهل عليه. وأول ما يفعل شيئاً من ذلك يفعل بقوة فيه بالفطرة وبملكة طبيعية لا باعتياد له سابق قبل ذلك ولا بصناعة، وإذا كرر فعل شيء من نوع واحد مراراً كثيرة حدثت له ملكة اعتيادية. وإذا احتاج أن يعرّف غيره ما في ضميره... استعمل **الإشارة** إليه أولاً في الدلالة على ما كان يريد ممن يلتمس تفهيمه - إذا كان من يلتمس تفهيمه بحيث يبصر إشارته - ثم استعمل **بعد ذلك التصويت**. وأول التصويتات النداء، فإنه بهذا ينتبه كل من يلتمس تفهيمه أنه هو المقصود...، وذلك حينما يقتصر في الدلالة على ما في ضميره بالإشارة إلى المحسوسات. ثم من بعد ذلك يستعمل تصويتات مختلفة يدل بواحد واحد منها على واحد واحد مما يدل عليه بالإشارة إليه وإلى محسوساته، فيجعل الكل مشار إليه محدود ، تصويتاً ما محدوداً لا يستعمل ذلك التصويت في غيره»[1].

يتضح مما سبق أن الفارابي قد تحدث عن المرحلة الأولى لتكوّن اللغة - وهي مرحلة الإشارة - معيداً هذا الأمر إلى الفطرة البشرية التي تسعى إلى التواصل مع الآخر، وقد لاحظ أن هذه المرحلة تبدأ على أنها ملكة ثم تتحول إلى عادة بحكم التكرار. والملاحظة المهمة التي ذكرها الفارابي هي أن الإنسان يجعل كل مشار إليه تصويتاً محدداً، وهذا يعني أن الموجود سابق على الاسم وأن صورته الذهنية سابقة على لفظه، وللتعبير عن هذا الموجود يقوم الإنسان بالتصويت ومن تطور التصويت تنشأ اللغة.

وفي الحديث التالي ينتقل الفارابي ليشرح كيفية حدوث الألفاظ واختلاف النطق وبالتالي اختلاف اللغات وتميز كل واحدة من الأخرى، فيقرر أن:

«تلك التصويتات إنما تكون من القرع بهواء النَفَس بجزء أو أجزاء من حلقه أو بشيء من أجزاء ما فيه وباطن آنفه أو شفتيه ، فإن هذه هي الأعضاء المقروعة بهواء النَفَس، والقارع أولاً هي القوة التي تسرّب هواء النفس من الرئة وتجويف الحلق أولاً فأولاً إلى طرف الحلق الذي يلي الفم والأنف، وإلى ما بين الشفتين ، ثم اللسان يتلقى ذلك الهواء فيضغطه إلى جزء جزء من أجزاء باطن الفم وإلى جزء جزء من أجزاء أصول الأسنان وإلى الأسنان، فيقرع به ذلك الجزء فيحدث من كل جزء يضغطه اللسان عليه ويقرعه به تصويت محدود ، وينقله اللسان بالهواء من جزء إلى جزء من أجزاء أصل الفم فتحدث تصويتات متوالية كثيرة محدودة»[2].

إن كلام الفارابي هذا أقرب إلى علم التشريح أو ما يسمى اليوم باللسانيات البيولوجية ويعد من أهم أسس الصوتيات العامة، لكن تدخّل الفلسفة في حديثه عن الأصوات يظهر في النص التالي حين يحلل أسباب اختلاف الألفاظ واللغات البشرية، يقول الرجل:

«فالذين هم في مسكن واحد وعلى خلق في أعضائهم متقاربة تكون ألسنتهم مفطورة على أن تكون أنواع حركتها إلى أجزاء من داخل الفم أنواعاً واحدة بأعيانها ، وتكون تلك أسهل عليهم من حركاتها إلى أجزاء أخر ، ويكون أهل مسكن وبلد آخر ،... ، مفطورين على أن تكون حركة ألسنتهم إلى أجزاء من داخل الفم أسهل عليهم من حركتها إلى الأجزاء التي كانت ألسنة أهل المسكن الآخر تتحرك إليها ، فتتخالف حينئذ التصويتات التي يجعلونها علامات يدل بها بعضهم بعضاً على ما في ضميره مما كان يشير إليه،... ، ويكون ذلك هو

السبب الأول في اختلاف ألسنة الأمم، فإن تلك التصويتات الأول هي الحروف المعجمة»[3].

هكذا شرح الفارابي بتعليل منطقي دقيق أسباب اختلاف الحروف من لغة إلى أخرى، سبب اختلاف مخارج تلك الحروف لدى كل أمة عن أمة أخرى، وسبب اختلاف المخارج يعود إلى ما فُطر عليه أبناء هذه الأمة من سهولة في لفظهم الأحرف قد لا تكون سهلة بالنسبة لغيرهم. وربما يعود هذا إلى عوامل البيئة والجغرافية.

بعد ذلك تأتي المرحلة الثانية من مراحل نشوء اللغات وهي مرحلة تركيب التصويتات بعضها مع بعض لتشكيل الألفاظ:

«لأن تلك الحروف إذا جعلوها علامات أولاً كانت محدودة العدد لم تفِ بالدلالة على جميع ما يتفق أن يكون في ضمائرهم، فيضطرون إلى تركيب بعضها إلى بعض بموالاة حرف حرف فتحصل في ألفاظ من حرفين أو حروف، فيستعملونها علامات أيضاً لأشياء أخر. فتكون الحروف والألفاظ الأول علامات لمحسوسات يمكن أن يشار إليها ولمعقولات تستند إلى محسوسات يمكن أن يشار إليها، فإن كل معقول كلي له أشخاص غير أشخاص المعقول الآخر، فتحدث تصويتات مختلفة، ....، وإنما يفهم من تصويت تصويت أنه دال عن معقول متى كان تردد تصويت واحد بعينه على شخص مشار إليه وعلى كل ما يشابهه في ذلك المعقول، ثم يُستعمل أيضاً تصويت آخر على شخص تحت معقول ما آخر وعلى كل ما يشابهه في ذلك المعقول»[4].

فالسبب الأساسي في تركيب الحروف ضمن ألفاظ هو عدم كفاية الحروف للدلالة على المعقولات وأشخاصها المجردة، ويبدو هذا التعليل مقنعاً جداً لأنه من غير المعقول أن تنشأ اللغات من الكلمات أولاً، فلابد أن تكون الأصوات هي المرحلة الأولى.

ولما كانت اللغة برأي الفارابي نظاماً اجتماعياً تتكلمه جماعة معينة لتحقق به وظائف معينة في المجتمع الذي تعيش فيه، وهذه اللغة تنتقل من جيل إلى آخر وتمرّ في كل طور بتحولات جديدة فلابد أن تكون، بالتالي ، مواضعة واتفاقاً، وإن كان الفارابي يؤكد في الوقت نفسه أن المعنى فطري ومفروز في النفس:

«فهكذا تحدث أولاً حروف تلك الأمة وألفاظها الكائنة عن تلك الحروف، ويكون ذلك أولاً ممن اتفق منهم، فيتفق أن يستعمل الواحد منهم تصويتاً أو لفظة في الدلالة على شيء ما عندما يخاطب غيره، فيحفظ السامع ذلك، فيستعمل السامع ذلك بعينه عندما يخاطب المنشئ الأول لتلك اللفظة، ويكون السامع الأول قد احتذى بذلك فيقع به، فيكونان قد اصطلحا وتواطأ على تلك اللفظة ، فيخاطبان بها غيرهما إلى أن تشيع عند جماعة. ثم كلما حدث في ضمير إنسان منهم شيء احتاج أن يفهمه غيره ممن يحاوره اخترع تصويتاً فدلّ صاحبه عليه وسمعه منه، فيحفظ كل واحد منهما ذلك، ... ولايزال يُحدثُ التصويتات ممن اتفق من أهل ذلك البلد إلى أن يحدث من يدبّر أمرهم ويضع بالإحداث ما يحتاجون إليه من التصويتات للأمور الباقية»(5).

وهذه الألفاظ المتواضع عليها تكون أولاً للمحسوسات ثم للأفعال الفطرية ثم للأفعال الناتجة عن اعتياد، بعد ذلك يبدأ وضع الألفاظ التي تخص الصنائع العلمية. إلى أن يؤتى على ما تحتاج إليه تلك الأمة.

إن فلسفة الفارابي اللسانية تقوم على أساس أن **اللغة مواضعة واتفاق** وأنها تنشأ أصلاً عن أصوات وحروف تشكل الألفاظ الدالة. واختلاف الأصوات وطريقة نطقها من قوم إلى قوم هو السبب في اختلاف لغات هذه الأقوام. ويعد هذا من التفكير اللساني - الصوتي

المتطور عند الفارابي، لأنه يشرح بتفصيل دقيق سبب اختلاف نطق الحروف بين أمة وأخرى، بطريقة تشريحية بيولوجية إلى حد ما.

ب. المظهر اللفظي (والتركيبي):

بعد أن حدثنا الفارابي عن المظهر الأول في تكوّن اللغة، وهو الحرف، وتآلف الحروف مشكلة الألفاظ، يشرح في النص التالي تركيب الألفاظ بعضها مع بعض لتشكل الجمل، ويوضح أن **العلاقات القائمة بين الألفاظ إنما هي انعكاس للمعاني المترتبة في الذهن**. يقول:

«فإن كانت فطر تلك الأمة على اعتدال وكانت أمة مائلة إلى الذكاء والعلم،... ، نهضت أنفسهم بفطرها لأن تتحرى في تلك الألفاظ أن تنتظم بحسب انتظام المعاني على أكثر ما تتأتى لها في الألفاظ، فيجتهد في أن تعرب أحوالها الشبيه من أحوال المعاني، فإن لم يفعل ذلك منا اتفق منهم فعل ذلك مدبرو أمورهم في ألفاظهم التي يشرعونها »[6].

إذاً يتدخل المنطق في التنظيم الداخلي للجملة، ذلك أن الألفاظ ينبغي أن تأتي مشابهة للمعاني من جهة، ومتناسبة فيما بينها كتناسب المعاني في الذهن من جهة ثانية، ومن هذا المنطلق وصل الفارابي إلى نتيجة هامة: **وهي أن تنوع الألفاظ إنما ينشأ عن تنوع المعاني، فتنوع الدلالة نتيجة لتنوع المدلولات**، وهذا القياس المنطقي السليم يدلنا على العمق الذي كان يعالج به الفارابي الأمور، فإنه لم يكتفِ بما هو ظاهر، بل وصل إلى الأسباب العميقة وشرحها:

«والمعاني تتفاضل في العموم والخصوص، فإذا طلبوا تشبيه الألفاظ بالمعاني جعلوا العبارة عن معنى واحد يعمّ أشياء ما كثيرة بلفظ واحد بعينه يعم تلك الأشياء الكثيرة. وتكون للمعاني المتفاضلة

في العموم والخصوص ألفاظ متفاضلة، وللمعاني المتباينة ألفاظ متباينة»[7].

ثم ينتقل ليتكلم على **أحرف الزيادة ووظيفتها**، فمن المنطقي أن تؤدي كل زيادة في اللفظ زيادةً في المعنى ، وهذا ما توصل إليه الفيلسوف الكبير، ولا يكتفي بتسجيل هذه الملاحظة حول علاقة اللفظ بالمعنى وأثر الزيادة التي تطرأ على أحدهما في الآخر، وإنما نجده يصف هذه الظاهرة بكلمات قد تبدو غريبة عن تلك التي يستخدمها النحويون العرب، لأن الفلسفة ومصطلحاتها يسيطران على فكر الفارابي ويتمثلان في لغته، يقول:

«وكما أنه في المعاني معاني تبقى واحدة بعينها تتبدل عليها أعراض تتعاقب عليها، كذلك تُجعل في الألفاظ حروف راتبة وحروف كأنها أعراض متبدلة على لفظ واحد بعينه، كل حرف يتبدل لعرض يتبدل، فإذا كان المعنى الواحد يثبت وتتبدل عليه أعراض متعاقبة جُعلت العبارة بلفظ واحد يثبت ويتبدل عليها حرف حرف، وكل حرف منها دالٌ على تغير. وإذا كانت المعاني متشابهة بعرض أو حال ما تشترك فيها جُعلت العبارة عنها بألفاظ متشابهة في الأشكال ومتشابهة بالأواخر والأوائل، وجُعلت أواخرها كلها أو أوائلها حرفاً واحداً فجعل دالاً على ذلك العرض. وهكذا يطلب النظام في الألفاظ تحرياً لأن تكون العبارة عن معانٍ بألفاظ شبيهة بتلك المعاني»[8].

إن الفارابي هنا يتناول جانباً صرفياً هاماً وهو **صيغة الكلمة**، فالمعاني المتشابهة يعبر عنها بأحرف سابقة أو لاحقة تفيد هذه المعاني، وهذا في العربية كثير، فمعنى التعدية مثلاً يعبّر عنه بهمزة التعدية في أول الفعل، ومعنى النسبة يعبَّر عنه بياء مشددة في آخر الاسم، وهكذا.

إنّ الفارابي هنا لم يتناول اللغة من وجهة نظر النحوي، وإنما تناولها من جانب فلسفي - منطقي، فرأى أن هذه الزيادات في اللفظ قد اقتضتها زيادة ما طرأت على المعنى. وهذا يقودنا إلى ملاحظة أن الفارابي يقوم المعنى على اللفظ، وسنتحقق من ذلك عند حديثنا عن المظهر الدلالي .

والملاحظة الأخرى أنه يعبر بكلمات مثل : (راتبة) بمعنى أصلية، و(متبدلة) بمعنى زائدة، و(عرض) بمعنى صفة، وكلها كلمات ذات طابع منطقي بحت.

ويتابع الفارابي في معرض حديثه عن الألفاظ وترتيبها في الجملة تبعاً لترتيب المعاني فيصل إلى **أساليب توسيع التعبير في اللغة**، وهي متعددة يذكر منها على سبيل المثال : الأضداد **والمشترك اللفظي** والترادف والمجاز، يقول:

«ويبلغ من الاجتهاد في طلب النظام وشبه الألفاظ بالمعاني إلى أن تجعل اللفظة الواحدة دالة على معان متباينة الذوات متى تشابهت بشيء ما غير ذلك وعلى أدائها وإن كان بعيداً عنها جداً فتحدث **الألفاظ المشككة**.

ثم يبين لنا شبه الألفاظ بالمعاني،...، فيطلب أن يُجعل في الألفاظ ألفاظ تعم أشياء كثيرة من حيث هي ألفاظ كما أن في المعاني معاني تعم الأشياء كثيرة المعاني، فتحدث **الألفاظ المشتركة** من غير أن يدل كل واحد منها على معنى مشترك. وكذلك يجعل في الألفاظ ألفاظ متباينة من حيث هي **ألفاظ فقط** كما أن في المعاني معاني متباينة فتحصل **ألفاظ مترادفة**»[9].

إذاً يُعرِّف الفارابي هذه المصطلحات (من حيث معناها اللغوي) بأسلوب منطقي عقلي واضح، فالألفاظ المشككة - أو التي نسميها

الأضداد – تطلق على معانٍ متباينة متباعدة، والألفاظ المشتركة لاتدل على اشتراك في المعنى ، لأنها مشتركة من حيث لفظها فقط. أما الألفاظ المترادفة فعلى عكس ذلك، هي متباينة من حيث اللفظ مشتركة في المعنى .

يركّز الفارابي كثيراً على العلاقة ما بين اللفظ والمعنى لأن هذه المسألة كانت محور جدال، بل نزاع في عصره، ويتضح لنا ذلك أكثر في النص التالي حيث يشرح كيف تتركب الألفاظ في الجمل:

«ويجري ذلك بعينه في تركيب الألفاظ ، فيحصل تركيب الألفاظ شبيهاً بتركيب المعاني المركبة التي تدل عليها تلك الألفاظ المركبة، ويجعل في الألفاظ المركبة أشياء ترتبط بها الألفاظ بعضها إلى بعض متى كانت الألفاظ دالة على معانٍ مركبة ترتبط بعضها ببعض، ويُتحرى أن يجعل ترتيب الألفاظ مساوياً لترتيب المعاني في النفس»[10].

إن الفارابي يعيد ترتيب العلاقة بين اللفظ والمعنى على أساس برهاني ينطلق من الواقع القائم ويجعله السلطة العليا التي تحكم آراءه. وقد دفعته ملاحظته حول كيفية حدوث الحروف والألفاظ والكلام في الأمم إلى أن الأسبقية هي دائماً للمعنى على اللفظ، ولا يختلف الأمر في الألفاظ المفردة عنه في الألفاظ المركبة، وذلك خلافاً لما يذهب إليه البلاغيون من القول بأسبقية اللفظ على المعنى، أو القول – في أحسن الأحوال – بحدوثهما على التساوق[11].

وفي حديثه عن **التراكيب** يرى أنها تتركب عن الأسماء والكلم (أي الأفعال) والحروف (الأدوات)، وأن:

«الألفاظ المفردة قد يتركب بعضها مع بعض أصنافاً من التركيب كثيرة ،...، إنما نحتاج منها إلى صنف واحد من أصناف التركيب وهو

أن الاسمين قد يتركبان تركيباً يصير به أحدهما صفة والآخر موصوفاً وذلك مثل قولنا : زيدٌ ذاهب... فإن هذين تركبا تركيباً صار به أحدهما صفة والآخر موصوفاً، **فزيد** هو الموصوف **وذاهب** صفة، واللفظ المركب هذا التركيب هو كل ما يليق أن يقرن به حرف (**إنّ**) المشددة، فيكون الكلام تاماً مفهوماً مثل قولنا : إنَّ زيداً ذاهب ،...، والصفة من هذين كل ما صلح أن يقرن به قولنا (**هو**) مثل : زيد **هو** ذاهب، فإن كل ما جاز أن يُردف بعد حرف (**هو**) وتقدم قبله حرف (**هو**) فهو صفة،...، وبعض الناس يسمون الموصوف المسند إليه ويسمون الصفة مسنداً، وربما سموا الصفة الخبر والمخبَر به، والموصوف المخبَر عنه . وقد يتركب هذا التركيب من اسم وكلمة مثل قولنا : زيد يمشي . وكل واحد من هذه الأقاويل هو متركب عن لفظين هما جزءان أحدهما صفة والآخر الموصوف»[12].

الفارابي في النص السابق يشرح الجملة الكونية والجملة الاسمية التي يكون خبرها فعلاً، ونجده يسمي الأشياء بأسمائها المنطقية (الصفة والموصوف)، ثم يبين أن لهذه الأسماء مصطلحات مقابلة في علم النحو (المسند والمسند إليه ... المخبر به والمخبر عنه)، ولكن هدفه ليس شرح الجوانب النحوية لهذه التراكيب، وإنما بيان العلاقة بين الألفاظ المركبة في اللفظ وبين معانيها المتركبة في الذهن، يقول:

«فكما تقترن هاتان اللفظتان في اللسان كذلك يقترن معنياهما جميعاً في النفس، واقتران معنييهما في النفس يشبه اقتران هاتين اللفظتين في اللسان»[13].

يتضح المنطق في التسلسل الذي يتبعه الفارابي مبتدئاً بالألفاظ ليصل إلى التراكيب، كما يتضح في هدفه من معالجة هذه المسائل اللسانية، فهو يرمي إلى حل إشكالية العلاقة بين اللفظ والمعنى بالتأكيد دائماً على أن الأسبقية يجب أن تكون للمعنى وأن اللفظ تابع

له، وبالتالي فإن العلاقة المنطقية التي تقوم بين الصفة والموصوف عندما يتركبان هي نتيجة لعلاقتهما المنطقية في الذهن.

وما تجدر الإشارة إليه هنا أن التشابه الذي قد يقع بين التسمية المنطقية والتسمية النحوية ناتج عن سعي الفارابي إلى التبسيط في الشرح ليصل إلى صياغة المصطلح الفلسفي العربي.

ولا نجد الفارابي يحتكم في آرائه إلى نصوص سابقة ، بل يستند إلى الواقع فيلاحظ أن هناك أسبقية زمنية للمشار إليه على الإشارة، وبمعنى آخر: إن المعطى الحسي سابق على صورته الذهنية، ولكن هذه الصورة الذهنية سابقة على الإشارة المعبرة عنها.

إن نظام اللغة ما هو إلا محاكاة لنظام المعاني في الذهن. ونظام المعاني الذهنية هو محاكاة لنظام الأشياء في الطبيعة، وإذا كانت الألفاظ والتصويتات تختلف من أمة إلى أخرى، وتختلف بالتالي اللغات فإن المعاني والمعقولات تبقى واحدة عند جميع الناس، لأن مصدر المعاني الأشياء الحسية والأفعال[14].

يتابع الفارابي تحليله البرهاني لما سماه (مراحل حدوث ألفاظ الأمة واكتمالها)، فيقول:

«فإذا استقرت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها،....، صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوز في العبارة بالألفاظ، فعبّر بالمعنى بغير اسمه الذي جُعل له أولاً، وجُعل الاسم الذي كان لمعنى ما راتباً له دالاً على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تعلّق ولو كان يسيراً إما لشبه بعيد أو لغير ذلك، من غير أن يجعل ذلك راتباً للثاني دالاً على ذاته، فيحدث حينئذ **الاستعارات والمجازات** واعتمد بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يفهم من الأول، وبألفاظ عن معان كثيرة يصرح

بألفاظها عن التصريح بألفاظ معان أخر إذا كان سبيلها أن تقرن بالمعاني الأول متى كانت تفهم الأخيرة مع فهم الأولى، والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها »[15].

ثم يشرح الفارابي حدوث الصنائع وأولها الخطبية ثم الشعرية ، لأن فطرة الإنسان - كما يقول - تقوم على تحري النظام من كل شيء . ويشتغل أهل تلك الأمة برواية الخطب والأشعار والأخبار ويكون الرواة هم :

«فصحاء تلك الأمة وبلغاؤهم،... ، الذين يركبون لتلك الأمة ألفاظاً كانت غير مركبة قبل ذلك ويجعلونها مرادفة **للألفاظ المشهورة**،... ، وهم الذين يتأملون ألفاظ هذه الأمة ويصلحون **المختل منها**،... ، فتصير عندها ألفاظ الأمة أفصح مما كانت عليه **فتتكمّل عند ذلك لغتهم** ولسانهم»[16].

وعندما يتداولون هذا **الحفظ** خلفاً عن سلف إلى أن يكثر عليهم **يحوجهم** ذلك إلى التفكير في طريقة تسهّل عليهم الحفظ **فتستنبط الكتابة**، وتبدأ مختلطة ثم تتحسس شيئاً فشيئاً...

«فيدونون بها في الكتب ما عسر حفظه عليهم وما لا يؤمن بأن ينسى على طول الزمان وما يلتمسون إبقاءها على من بعدهم، وما يلتمسون تعليمها وتفهيمها من هو ناءٍ عنهم في بلد أو سكن آخر»[17].

نجد الفارابي هنا يستخدم مصطلح **علم اللسان** عندما يتجه أهل تلك الأمة بعد ذلك إلى جمع اللغة. ويقصد به: حفظ مفردات اللغة، وهذا المفهوم أقرب إلى ما يعرف اليوم بعلم صناعة المعاجم (Lexicology)، يقول:

«ثم يرى أن يحدث صناعة **علم اللسان** قليلاً قليلاً بأن يتشوق إنسان إلى أن يحفظ ألفاظهم المفردة الدالة بعد أن يحفظ الأشعار والخطب والأقاويل المركبة، فيتحرى أن يفردها بعد التركيب، أو أراد التقاطها بالسماع من جماعتهم ومن المشهورين باستعمال الأفصح من ألفاظهم،...، وممن قد عني بحفظ خطبهم وأشعارهم،...، وقد يجب لذلك أن يعلم من الذين ينبغي أن يؤخذ عنهم لسان تلك الأمة»(18).

ولا يكتفي الفارابي بتعليل أسباب حدوث **علم اللسان** وإنما يزيد على ذلك بأن يحدد معايير لصحة الأخذ بالسماع فيقول:

«إنه ينبغي أن يؤخذ عن الذين تمكنت عاداتهم لهم على طول الزمان في ألسنتهم وأنفسهم تمكناً يحصنون به عن تخيل حروف سوى حروفهم والنطق بها، وعن تحصيل ألفاظ سوى المركبة عن حروفهم وعن النطق بها، ممَّن لم يسمع غير لسانهم ولغتهم أو ممَّن سمعها وجفا ذهنه عن تخيلها ولسانه عن النطق بها. وأما من كان لسانه مطاوعاً على النطق بأي حرف شاء مما هو خارج حروفهم،...، فإنه لا يؤمن أن يجري على لسانه ما هو خارج عن عاداتهم الممكنة الأولى. فيعود ما قد جرى على لسانه، فتصير عبارته خارجة عن عبارة الأمة ويكون خطأ ولحناً وغير فصيح. فإن كان مع ذلك قد خالط غيرهم من الأمم وسمع ألسنتهم أو نطق بها كان الخطأ منه أقرب وأحرى»(19).

وهنا يرى الفارابي أن سكان البادية أشد تمسكاً بعاداتهم اللغوية الأولى وأن سكان المدن والقرى أشد انقياداً للتأثر بالأمم الأخرى، ويبرر ذلك بقوله:

«ولما كان سكان البريَّة في بيوت الشعر أو الصوف والخيام والأقبية من كل أمة أجفى وأبعد من أن يتركوا ما قد تمكّن بالعادة فيهم وأحرى أن يحصنوا نفوسهم عن تخيل حروف سائر الأمم وألفاظهم

وألسنتهم عن النطق بها، وأحرى ألا يخالطهم غيرهم من الأمم للتوحش والجفاء الذي فيهم، وكان سكان المدن والقرى وبيوت المدر منهم أطبع، وكانت نفوسهم أشد انقياداً لفهم ما لم يتعودوه ولتصوره وتخيله،...، كان الأفضل أن تؤخذ اللغة عن سكان البراري فهم متى كانت الأمم منهم هاتان الطائفتان»[20].

إذاً يرد الفارابي أسباب التأثر بلغات الأمم الأخرى إلى العامل النفسي (وهذا مبدأ مهم من مبادئ اللسانيات النفسية)، فسكان البادية تكون طبيعتهم جافية فلا يتقبلون الاندماج بغيرهم والتأثر بهم بسهولة، لذلك فهم أكثر حفاظاً على عاداتهم اللغوية الأولى، بينما تميل نفوس سكان المدن والقرى إلى التحرر والانفتاح مما يجعلهم أكثر استعداداً لتقبل الجديد والتأثر به. ومع الزمن تتأثر ألسنتهم ويميلون إلى استخدام حروف لم تكن في لسانهم، وألفاظ وتراكيب ناتجة عن هذه الحروف، وهذا يبعد لغتهم عن الفصاحة.

ولا يكتفي الفارابي ببيان أن اللغة يجب أن تؤخذ عن سكان البادية، بل يرى أن المقيمين منهم في أوسط بلادهم أسلم سليقة وأبعد عن التأثر ممن يقيمون في الأطراف ويكونون بالتالي عرضة للاحتكاك بأقوام أخرى والتأثر بها، ويعلل ذلك - منطقياً - بقوله:

«ويتحرى منهم من كان في أوسط بلادهم ، فإن من كان في الأطراف منهم أحرى أن يخالطوا مجاوريهم من الأمم فتختلط لغاتهم بلغات أولئك وأن يتخيلوا عجمة من يجاورهم، فإنهم إذا عاملوهم احتاج أولئك أن يتكلموا بلغة غريبة عن ألسنتهم فلا تطاوعهم على كثير من حروف هؤلاء، فيلتجئوا إلى أن يعبروا بما يتأتى لهم ويتركوا ما يعسر عليهم، فتكون ألفاظهم عسيرة قبيحة وتوجد فيها لكنة وعجمة مأخوذة من لغات أولئك. فإذا كثر سماع هؤلاء من يجاورهم

من هذه الأمم للخطأ وتعودوا أن يفهموه على أنه من الصواب لم يؤمن تغير عادتهم، فلذلك ليس ينبغي أن تؤخذ عنهم اللغة»[21].

إن الدقة والعمق اللذين يتحدث فيهما الفارابي يشيران إلى مدى اهتمامه باللغة من ناحية، وإلى سلامة فكره وذوقه من ناحية أخرى، فهو يبرر تغير ألسنة الأمة عن الفصاحة باحتكاك أهلها بأمم مجاورة ممن يصعب عليهم نطق بعض الحروف فيغيرونها، وبتكرار سماع هذه الكلمات الخاطئة وفهمها على أنها صحيحة يتمكن الخطأ في النفس ويسير على اللسان. ويحدد الفارابي القبائل التي ينبغي أن تؤخذ عنها لغة الأمة مستقصياً بذلك الناحية الجغرافية والبعد عن المؤثرات الأجنبية.

وبعد أن تتم عملية جمع اللغة (التي سماها الفارابي علم اللسان) لابد من تقنين هذه اللغة بوضع **علم النحو**، فبعد جمع **الألفاظ** وحفظ الأشعار والخطب:

«يحدث للناظر فيها تأمل ما كان متشابهاً في المفردة منها وعند التركيب، وتؤخذ أصناف المتشابهات منها وبماذا تتشابه في صنف صنف منها، وما الذي يلحق كل صنف منها، فيحدث لها عند ذلك في النفس كليات وقوانين كلية، فيُحتاج... إلى ألفاظ يعبّر بها عن تلك الكليات والقوانين حتى يمكن تعليمها وتعلّمها، فيعمل عند ذلك أحد شيئين: إما أن يخترع ويركب من حروفهم ألفاظاً لم ينطق بها أصلاً قبل ذلك، وإما أن ينقل إليها ألفاظاً من ألفاظهم التي كانوا يستعملونها قبل ذلك في الدلالة على معانٍ أخر غيرها، إما كيفما اتفق لا لأجل شيء، وإما لأجل شيء ما، وكل ذلك ممكن شائع، لكن الأجود أن تسمى القوانين بأسماء أقرب المعاني شبهاً بالقوانين،...، فيصيرون عند ذلك لسانهم ولغتهم بصورة **صناعة** يمكن أن تُتعَلَّم وتُعلَّم، وحتى يمكن أن تعطى علل كل ما يقولون»[22].

ويمكننا تسمية هذه الألفاظ التي يتحدث عنها الفارابي: المصطلحات الخاصة بكل علم من العلوم، والهدف من وضع هذه المصطلحات ومن تقنين اللغة إنما هو جعلها **صناعة** قابلة للتعليم والتعلم. ويتبع هذا وضع القواعد اللازمة لكتابة اللغة وحفظها.

ومن مظاهر الدقة الاصطلاحية عند الفارابي أنه يميز بين كلمتين متقاربتين هما: **القول** و**النطق**، فيقول:

«والقول غير النطق به، فإن القول مركب من ألفاظ، والنطق هو التكلم، هو استعماله تلك الألفاظ والأقاويل وإظهارها باللسان والتصويت لها ملتمساً الدلالة بها على ما في ضميره»[23].

وبعد هذا الحديث المفصل عن رأي الفارابي في حدوث ألفاظ الأمة وتراكيبها بعد أن أفاض في شرح الصوت وأحواله ننتقل إلى المظهر الأهم من تفكيره الفلسفي باللغة وهو المظهر الدلالي الذي طرحه في مجموعة من كتبه بسبب طبيعة عصره التي فرضت عليه التفكير دائماً بالعلاقة بين اللفظ والمعنى.

جـ. المظهر الدلالي:

1. إشكالية العلاقة بين اللفظ والمعنى:

اهتم الفارابي في كتابيه (**الحروف**) و(**الألفاظ المستعملة في المنطق**) بتصنيف الأدوات الموجودة في اللغة العربية من وجهة نظر منطقية، فقد رأى أن التصنيف السائد لهذه الألفاظ حسب تأثيرها النحوي يجعل المعنى تابعاً للفظ، وهو يرى العكس: أن اللفظ تابع للمعنى ومن أجل ذلك صنف الألفاظ حسب دلالتها المنطقية والذي دفعه إلى هذا العمل الصعب إدراكه أن:

«عمليات العقل تُشرح بالألفاظ، وغالباً ما ينشأ الخطأ في الفهم من خلاف في تحديد اللفظ، أو في غموضه وتعقيده والتباسه، فينتج

ارتباط وثيق بين الفكر واللفظ يقتضي أن لا يستغني الفكر الصحيح ولا الحكم الصائب عن العلم بمعاني الألفاظ علماً دقيقاً ثابتاً»[24].

والعمل الذي قام به الفارابي هو تناول معنى اللفظة لغةً، وبعد ذلك يضفي عليها بعداً منطقياً جديداً عندما يجرّدها من مدلولها المحسوس (المشار إليه)، وبذلك نجح في تقريب الألفاظ المستعملة عند أهل اللغة العربية مع المعاني التي جاءت بها الفلسفة اليونانية، وهذا يفسّر انتقال اللفظ الواحد من مستوى تطابقه مع الموجود الحسي خارج النفس إلى ملاءمة المعقول الذي في النفس كقولنا (أبيض) في الأول و(بياض) في الثاني، وبمعنى آخر: إن الألفاظ التي شرحها الفارابي احتفظت بدلالاتها الشائعة المعروفة التي ترتبط بالموجودات الحسية، وضمت إلى جانب ذلك المعاني المنطقية التي أتتها - في الدرجة الأولى - من الفلسفة اليونانية وتقسيمها الأشياء إلى محسوسات ومعقولات.

وقد استهلّ الفارابي كتاب (**الحروف**) بمقارنة بين تصنيف النحاة العرب للألفاظ إلى **اسم وفعل وحرف**، وتصنيف اليونانيين لها إلى **اسم وكلمة وأداة**، ملاحظاً أن العرب واليونان يتفقون في هذا التصنيف الثلاثي، ولكن النحاة العرب لم يهتموا بتصنيف الألفاظ حسب دورها في الجملة. وفعل الشيء نفسه في كتابه (**الألفاظ المستعملة في المنطق**) حيث يقول:

«إن الألفاظ الدالة؛ منها ما هو اسم ومنها ما هو كَلِم والكَلِم هي التي يسميها أهل العلم باللسان العربي الأفعال، ومنها ما هو مركب من الاسم والكلم. فالأسماء... بالجملة، كل لفظ مفرد دال على المعنى من غير أن يدل بذاته على زمان المعنى، والكلم هي الأفعال... وبالجملة، فإن الكلمة لفظة مفردة تدل على المعنى وعلى زمانه، فبعض الكلم يدل على زمان سالف مثل (كتب وضرب)، وبعضها على

المستأنف مثل (سيضرب) وبعضها على الحاضر مثل قولنا: (يضرب الآن) »[25].

نلاحظ أنه يسمي الزمن الذي يدل عليه الفعل تسميه منطقية بحتة، وأنه لم يقسم الأفعال إلى ماض ومضارع وأمر (كما هو معتاد في الدرس النحوي)، وإنما جعلها ثلاثة أنواع وفقاً للحالة الزمنية التي تدل عليها. ويتابع الفارابي فيحدثنا عن التراكيب:

« والمركب من الأسماء، والكلم منه ما هو مركب من اسمين (زيد قائم) ومنه ما هو مركب من اسم وكلمة (زيد يمشي) »[26].

فقد وضعنا أمام نوعين من التراكيب. الأول: كوني والثاني حركي، ولم يسم الفارابي هذه التراكيب (التراكيب الاسمية) كما هو حالها بالنسبة للنحو العربي وإنما حللها من حيث طبيعة مكوناتها. وينتقل إلى حروف المعاني فيقول:

« ومن الألفاظ الدالة الألفاظ التي يسميها النحويون **الحروف** التي وضعت دالة على معانٍ. وهذه الحروف هي أيضاً أصناف كثيرة، غير أن العادة لم تجرِ من أصحاب علم النحو العربي إلى زماننا هذا بأن يفردوا لكل صنف منها اسم يخصه، فينبغي أن نستعمل في تحديد أصنافها الأسامي التي تأدت إلينا عن أهل العلم بالنحو من أهل اللسان اليوناني، فإنهم أفردوا كل صنف منها باسم خاص، فصنفٌ منها يسمونه **الخوالف**، وصنفٌ منها يسمونه **الواصلات**، وصنفٌ منها يسمونه **الواسطة**، وصنفٌ منها يسمونه **الحواشي**، وصنفٌ منها يسمون **الروابط**،.... وصناعة النحو تنظر في أصناف الألفاظ بحسب دلالاتها المشهورة عند الجمهور لا بحسب دلالاتها عند أهل العلوم،...، وقد يتفق في كثير منها أن تكون معاني الألفاظ المستعملة عند الجمهور هي بأعيانها المستعملة عند أصحاب العلوم،

ونحن متى قصدنا تعريف دلالات هذه الألفاظ فإنما نقصد للمعاني التي تدل عليها هذه الألفاظ عند أهل صناعة المنطق فقط، فلذلك لا ينبغي أن يُستنكر علينا متى استعملنا كثيراً من الألفاظ المشهورة عند الجمهور دالة على معانٍ غير المعاني التي تدل عليها تلك الألفاظ عند النحويين وعند أهل العلم باللغة التي يتخاطب بها الجمهور، إذ كنا ليس نستعملها بحسب دلالتها عندهم إلا ما اتفق فيه أن كانت دلالته عند أهل هذه الصناعة بحسب دلالته عند الجمهور»[27].

لقد نبّه الفارابي في هذا النص على أمور هامة جداً، منها أن النحاة العرب لم يلتفتوا كثيراً إلى الدلالات المنطقية لحروف المعاني وكل ما قاموا به هو تصنيف هذه الحروف حسب عملها ووظيفتها في الجملة، فكان عملهم شكلانياً، أما النحاة اليونانيون فقد صنفوا حروف المعاني حسب طبيعتها المنطقية، وجعلوا لها تسميات خاصة، ولابد من اقتباس هذه التسميات عنهم لعدم وجودها في نظرية النحو العربي. ومن جهة أخرى أعلن الفارابي أن استعمال بعض الألفاظ في غير مواضعها المعروفة لدى الجمهور ليس من باب الخلط أو الخطأ، وإنما هو من باب تعدد المعاني للفظ الواحد، لأن هذا اللفظ يقوم في علم النحو بوظيفة مختلفة عن تلك التي يقوم بها في صناعة المنطق، وهذه الملاحظة على غاية من الأهمية لأنها تبيِّن حرص الفارابي على الدقة في استعمال الكلمات في مواضعها والبعد عن اللبس والاختلاط.

وسنلاحظ في النص التالي كيف يحاول الفارابي أن يحوّل اهتمام اللغويين العرب من الألفاظ إلى المعاني بلفتِ انتباههم إلى رصد الوظيفة المنطقية للحروف داخل الجملة بدل الاقتصار على وظيفتها النحوية، وقد ركّز في حديثه على الجوانب التي تثير اهتمامهم وتوجهه إلى ما هو غائب عن مجال تفكيرهم.

2. الألفاظ الدالة:

يعرف الفارابي كل صنف من أصناف الألفاظ الدالة ويضرب الأمثلة للتوضيح:

« **فالخوالف** نعني بها كل حرف معجم وكل لفظ تام مقام الاسم متى لم يصرّح بالاسم، وذلك مثل حرف **الهاء** من قوله (ضربه) **والياء** من قولنا (ثوبي)... ومثل قولنا: **أنا وأنت وهذا** وما أشبه ذلك.

والواصلات هي أصناف، فمنها الحروف التي نستعملها للتعريف (**ألف ولام التعريف**) ومثل قولنا (**الذي**) وأشباهه، ومنها الحروف التي متى قُرنت بالاسم دلت على أن المسمى قد نودي باسمه ودعي (**يا - يا أيها**) ومنها الحروف التي تقترن بالاسم فتدل على أن الحكم واقع على جميع أجزاء المسمى (**كل**)، ومنها ما يدل على أنه حكم على شيء من أجزائه (**بعض**) وما يقوم مقامه.

والواسطة هي كل ما قُرن باسم ما فيدل على أن المسمى به منسوب إلى آخر وقد نسب إليه شيء آخر (**من - عن - إلى - على**...) .

والحواشي أصناف كثيرة، منها الحروف التي تقرَن بالشيء فتدل على أن ذلك الشيء ثابت الوجود وموثوق بصحته (إن). ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أنه قد نفي (**ليس - لا**)، ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أنه قد أثبت (**نعم**)، وليس يخفى علينا أن قولنا (ليس) يرتبه كثير من أصحاب النحو في الكلم لا في الحروف... ونحن إنما نرتب هذه الأشياء بحسب الأنفع في الصناعة التي نحن بسبيلها. ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أنه مشكوك فيه (**ليت شعري**)، ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أنه قد حُدس حدساً (**كأنّ - يشبه أن يكون - لعل - عسى**)، ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على

أنه مطلوب معرفة مقداره (**كم**)، أو زمان وجوده (**أين**)، أو معرفة وجوده لا مقداره ولا زمانه ولا مكانه (**هل**)؛ إنما يقرن هذا الحرف أبداً بلفظ مركب قد أظهرت أجزاؤه بأسرها أو بمركب قد أضمر بعض أجزائه، فإذن إنما يقرن بالمركب أبداً. ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أن المطلوب من الشيء تصور ذاته فقط (**ما - ما هو**) فإن هذا ربما استعمل في مكان ليس، فحينئذ يكون قولنا: (ما الشيء موجود) مفهوم المعنى، ومتى استعمل حرف طلب كان باطلاً. وحرف (**ما**) الذي يدل به على أن الشيء مطلوب معرفة ذاته إنما يُقرن أبداً بالاسم المفرد أو ما كان بمنزلته (**ما القمر؟ - ما كسوف القمر؟**). ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أنه مطلوب معرفة صيغته وهيئته (**كيف**). ومن **الحواشي** الحروف التي متى قرنت بالشيء دلت على أنه مطلوب **معرفة** سببه (**لِمَ - ما بال - ما شأن**).

والروابط هي أيضاً أصناف: منها الحرف الذي يقرن بألفاظ كثيرة فيدل على أن معاني تلك الألفاظ قد حكم على كل واحد منها بشيء يخصه (**إمّا**)، ومنها ما يقرن بالشيء الذي لم يوثق بعد بوجوده فيدل على أن شيئاً ما تالياً له يلزمه (**إن كان - كلما كان - متى كان - إذا كان...**).

وهذه الرباطات تضمن الثاني بالأول متى وجد الأول، فيسمى لذلك: «**الرباط المضمَّن**»...، وربما سميت هذه الحروف «**شرائط**». ومن الحروف المضمنة ما إنما يقرن أبداً بالشيء الذي وثق بوجوده أو بصحته فيدل على أن تالياً ما لازم له (**لمّا - إذ**): (لما جاء الصيف اشتد الحر)...، فإن هذا الحرف دل على أن الأول تضمن لحاق الثاني به بعد أن وُثق بوجود الأول، فلذلك يسمى هذا الحرف «**المضمن جزماً**». ومنها الحرف الذي يقرن بألفاظ، فيدل على أن كل واحد منها قد تضمن مباعدة الآخر (**أمّا**)، فإن هذا يدل على أن الأشياء التي قُرن بها قد

تضمنت تباعد بعض عن بعض بوجه ما، فلذلك يسمى «**الرباط المفصّل**». ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أنه خارج عن حكم سابق (**لكنّ - لكن - إلاّ أن**) وهذه تسمى «**حروف الاستثناء**». ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أنه غاية لشيء سبقه (**كي - اللام التي تقوم مقامه**)، ومنها ما إذا قرن بالشيء دلّ على أنه سبب لشيء سبقه في اللفظ أو لشيء يتلوه (**لأنّ - من أجل - من قِبَل**)، ومنها ما إذا قرن بالشيء دلّ على أن ذلك الشيء لازم عن شيء آخر موثوق وقد سبقه (**إذن**). وهذه هي أصناف الألفاظ المفردة»[28].

لقد سمّى الفارابي هذه الحروف بأسماء منطقية ومنحها وظائف دلالية، فلم يعد (**كأنّ**) يفيد التشبيه - كما يقول البلاغيون - وإنما أصبح في صناعة المنطق يفيد الحدس، كما أصبح حرف (**لكنّ**) داخلاً في أحرف الاستثناء. ونبه الفارابي على نقطة مهمة: وهي أن (**ليس**) يصنفه النحويون في الأفعال (**الكلم على حد تعبيره**) أما المنطقيون فيصنفونها في الحروف الدالة.

كما ميّز بين (ما) النافية و(ما) التي تفيد الطلب (الاستفهامية)، وبيّن أن بعض الحروف يدخل على التراكيب وبعضها يدخل على الألفاظ المفردة، وهنا يوافق النحويين فيما أقرّوه من وظائف هذه الحروف، لكنه يتميز بإضفاء الدلالة المنطقية على هذه الحروف ولا يكتفي بوظيفتها النحوية. إنه لايشرح عملها في النصب أو الرفع أو الجر لأن هذا لا يدخل في صناعة المنطق.

وبينما نجد النحويين يسمون (**إذا - كلما - لمّا**) أدوات الشرط ويكتفون بذلك، فإن الفارابي قد ميز هذه الأدوات لأنها منها المضمن ومنها الجزم ومنها المفصّل، وفق الدلالة المنطقية لكل منها .

لقد فتح كتاب (**الألفاظ المستعملة في المنطق**) أعين النحاة العرب على عالم آخر تستعمل فيه الألفاظ بدلالاتها المنطقية لا بحسب

تأثيراتها النحوية، وأدى اطلاع النحاة العرب على علم المنطق وتقاسيمه ومصطلحاته إلى تأثر واسع ظهر أثره في مؤلفاتهم فيما بعد.

3. حروف السؤال:

وهي من الألفاظ الدالة التي شرحها الفارابي في كتابه (**الحروف**):

فقد عقد الفارابي أبواباً من كتابه (**الحروف**) ليفرّق بين الدلالات المختلفة التي تفيدها حروف السؤال، إذ وجد أن منها اللغوية ومنها العلمية ومنها الفلسفية، وفي ذلك يقول:

«وحروف السؤال كثيرة: **ما** و**أي** و**هل** ولِم وكيف وكم وأين ومتى. وهذه وجلّ الألفاظ قد تستعمل دالة على معانيها التي للدلالة عليها وضعت منذ أول ما وضعت، وتستعمل على معان أخر على اتساع مجازاً واستعارةً، واستعمالها مجازاً واستعارة هو بعد أن تستعمل دالة على معانيها التي وضعت من أول ما وضعت. والخطابة والشعر فإن الألفاظ تُستعمل فيهما بالنوعين جميعاً، وأما الفلسفة والجدل والسوفسطائية فلا تستعمل فيها إلا على المعاني الأولى التي لأجلها وضعت أولاً»[29].

ويحدثنا بعد ذلك عن أحرف السؤال معرّفاً كل واحد منها واستعماله في السؤالات الفلسفية وكيف تكون الإجابة عليه، وسنرى في النص التالي حرف السؤال (**ما**) و (**أي**):

«غير أن حرف (**ما**) إنما يطلب به أن يعقل النوع المسؤول عنه في ذاته لا بالإضافة إلى شيء آخر، وأما حرف (**أي**) فإنما يطلب به تمييزه عن غيره»[30]... «حرف (ما)... وضع أولاً للدلالة على السؤال عن شيء ما مفرد،...، وقد يقرن بمحسوس،...، فالذي سبيله

أن يجاب به على مثل هذا السؤال هو بعض الكليات التي هي صفات لذلك الشيء المسؤول عنه»[31].

ومثال آخر: حرف (**متى**): «يستعمل سؤالاً عن الحادث من نسبته إلى الزمان المحدود والمعلوم المنطبق عليه، وعن نهايتي ذلك الزمان المنطبقتين على نهايتي وجود ذلك الحادث، جسماً كان أو غير جسم»[32].

4. الموجود:

شرح الفارابي في إطار سعيه لوضع المصطلح الفلسفي العربي بعض المقولات مثل الموجود. في البداية يشرح المعنى اللغوي لهذه الكلمة واستعمالاتها في اللسان العربي:

«**الموجود** في لسان جمهور العرب هو أولاً اسم مشتق من الوجود والوجدان، وهو يستعمل عندهم مطلقاً ومقيداً؛ أما مطلقاً ففي قولهم (وجدت الضالة) (وطلبت كذا حتى وجدته) وأما مقيداً ففي مثل قولهم: (وجدت زيداً كريماً، أو لئيماً)، فالموجود المستعمل عندهم على الإطلاق قد يعنون به أن يحصل الشيء معروف المكان وأن يُتمكن منه في ما يراد منه،... فإنما يعنون بقولهم (وجدت الضالة) أني علمت (مكانها)، وقد يعنون به أن يصير الشيء معلوماً. وأما الذي يستعمل مقيداً... فإنما يعنون به: (عرفت زيداً كريماً أو لئيماً) لا غير. وقد يستعمل العرب مكان هذه اللفظة في الدلالة على هذه المعاني (صادفت ولقيت) ومكان الموجود (المصادف والملقى)»[33].

وصحيح أن الفارابي قد بيّن المعنى اللغوي لكلمة الموجود لكنه صاغ عبارته بكلمات منطقية خالصة، وبعد ذلك ذكر ألفاظاً تقابل هذه الكلمة عند الأمم الأخرى كالفرس وشرح أنها تستعمل عندهم في الدلالة على رباط الخبر بالمخبَر عنه ارتباطاً مطلقاً من غير ذكر الزمان،

ثم يصرح بأنه لا يوجد في اللسان العربي كلمة تقابل كلمة (هست) في الفارسية، ولما كانت ضرورة في العلوم النظرية وفي صناعة المنطق رأى بعض العرب أن يستعملوا لفظ (هو) مكانها والمثال على ذلك قولهم : (**هو يفعل**) و(**هو فَعَلَ**) و (**هذا هو زيد**) و(**زيد هو عادل**)، فكأنه يحدثنا عن الجملة الكونية التي ينبغي أن يوجد فيها ما يقابل فعل الكون في اللغات الأجنبية، ولكنه في العربية لا يظهر في البنية السطحية وإنما يظل مستتراً في البنية العميقة.

ويقول الفارابي إن العرب استعملوا (**هو**) في جميع الأمكنة التي يستعمل فيها الفرس (هست) وأنهم جعلوا المصدر منه (الهُوِيّة).

وهناك فريق آخر آثر أن يستعمل لفظ (الموجود) **في هذا** الموضع، والمصدر منه (الوجود)، كما استعملوا وُجد **ويوجد وسيوجد** مكان **كان** ويكون وسيكون، وينبه الفارابي على أمر هام عندما **يقول**:

«وتستعمل لفظة الوجود مصدراً، ولكن ينبغي أن يتحرز من أن يُتخيّل أن معناه هو كائن من إنسان إلى آخر - وهو ما كان هذا المصدر يدل عليه عند جمهور العرب من أول ما وضع -،... ولأن هذه اللفظة بحيث ما هي عربية وبنيتها عندهم هذه البنية صارت مغلطة جداً، رأى قوم أن يتجنبوا استعمالها واستعملوا مكانها قولنا (**هو**) ومكان الوجود (الهوية) لأن لفظ (**هو**) يسمى باسم ولا كلمة في العربية ولذلك لا يمكن فيها أن نعمل منها مصدراً أصلاً»[34].

إنه يشير إلى ضرورة الفصل بين الاستخدامين اللساني والفلسفي لأن هذا الأخير مصطلح له دلالة خاصة مرتبطة بالعلم الذي يستعمل فيه - وهو علم المنطق - ولذلك لا يشير إلى المعنى المطلق أو المقيد الذي كان يفيده في الاستعمال اللساني. ويضيف الفارابي:

«أما أنا فإني أرى أن الإنسان له أن يستعمل أيهما شاء، ولكن

أن يستعمل لفظ (**هو**) فينبغي أن يستعملها على أنها اسم لا أداة،... تركب مبنية في جميع الأمكنة على طرف واحد آخر، وأما المصدر الكائن فيها وهو (**الهوية**) فينبغي أن يستعمل اسماً كاملاً ويستعمل فيه الطرف الأول والأطراف الأخيرة كلها؛ أي تستعمل مجردة»[35].

إنه يؤكد على ضرورة استخدام المصطلح بشكل دقيق، وعدم الخلط بين معناه عند العامة وعند الخاصة من الفلاسفة وأصحاب المنطق، وهذا يشير إلى وعي عميق لديه بطبيعة اللغة من جهة وبأهمية المصطلح المنطقي الدقيق من جهة أخرى، وقد لفت هذا الأمر نظر النحويين والبلاغيين العرب إلى أمور لم تكن في ذهنهم من قبل إذ وجّههم إلى صياغة مصطلحاتهم بدقة بالغة تضمن لهم دقة التعبير وتضمن للمتلقي عنهم الفهم ووضوح المراد.

2. مظاهر العلاقة بين اللسانيات (النحو) والفلسفة (المنطق):

من أهم مظاهر اهتمام الفارابي بترتيب العلاقة بين النحو والمنطق (اللفظ والمعنى) ما جاء في كتابه (إحصاء العلوم) من تعريف مفصّل لكل علم من العلوم ومعرفة أجزائه وجمله، ومن ثمّ تصنيف هذه العلوم مبتدئاً **بعلم اللسان** يليه **علم المنطق** و**علم التعاليم** و**العلم الطبيعي** و**الإلهي** و**العلم المدني** و**علم الفقه** و**الكلام**.

خصص الفارابي القسم الأول من كتابه لتعريف **علم اللسان** فيقول:

«**علم اللسان** في الجملة ضربان: أحدهما حفظ الألفاظ الدالة عند أمة ما وعلم ما يدل عليه شيء منها، والثاني علم قوانين تلك الألفاظ، وعلم اللسان عند كل أمة ينقسم سبعة أجزاء عظمى: **علم الألفاظ المفردة، وعلم الألفاظ المركبة، وعلم قوانين الألفاظ عندما تكون**

مفردة، وقوانين الألفاظ عندما تركب، وقوانين تصحيح الكتابة، وقوانين تصحيح القراءة، وقوانين الأشعار »[36].

وما يهمنا من هذا التعريف أنه كان النواة التي انطلق منها الفارابي ليبيّن **التناسب القائم ما بين صناعة المنطق وصناعة النحو**، فهو يشير في التعريف إلى (الألفاظ) و(القوانين)، وإن العلاقة بينهما بما فيها من تلازم وتكامل تمثل العلاقة بين **صناعة النحو وصناعة المنطق** التي تعتمد على التداخل وتبتعد عن التعاند والتنافر. يقول:

«فصناعة المنطق تعطي بالجملة القوانين التي شأنها أن تقوّم العقل وتسدد الإنسان نحو طريق الصواب ونحو الحق في كل ما يمكن أن يغلط فيه من المعقولات. وهذه الصناعة تناسب صناعة النحو، **ذلك أن نسبة** صناعة المنطق **إلى العقل والمعقولات كنسبة** صناعة **النحو إلى اللسان والألفاظ**. فكل ما يعطينا علم النحو من القوانين في الألفاظ فإن علم المنطق يعطينا نظائرها في المعقولات. وتناسب أيضاً **علم العروض** فإن نسبة علم المنطق إلى المعقولات كنسبة العروض إلى أوزان الشعر»[37].

والنتيجة أن النحو ضروري في ميدانه كما أن المنطق ضروري في ميدانه:

«قول من زعم أن المنطق فضل لا يحتاج إليه إذ كان يمكن أن يوجد في وقت ما إنسان كامل القريحة لا يخطئ الحق أصلاً من غير أن يكون قد علم شيئاً من قوانين المنطق كقول من زعم أن النحو فضل إذ قد يوجد من الناس من لا يلحن أصلاً من غير أن يكون قد علم شيئاً من قوانين النحو، فإن الجواب عن القولين جميعاً واحد»[38].

إن هذا الكلام هو رد مباشر على ما ادعاه السيرافي في مناظرته مع متى بن يونس من أن المنطق لا حاجة إليه وأن المعرفة باللغة العربية

ونحوها تغني عنه. لذلك رأى الفارابي أن حل هذه المشكلة يكمن أولاً في ترتيب العلاقة بين النحو والمنطق من حيث علاقة كل منهما باللفظ والمعنى، وهذا الترتيب سيؤدي إلى حسم النزاع، ولقد لجأ الفارابي إلى معالجة المسألة من زاوية الخصوص والعموم: فالنحو خاص لأنه يتعلق باللغة، واللغات عديدة مختلفة، وبالتالي فلكل لغة نحوها، أما المنطق فهو عام لأنه يتعلق بالعقل، والعقل واحد لدى الناس جميعاً، يقول:

«المنطق **يشارك** النحو بعض المشاركة بما يعطي من قوانين الألفاظ، **ويفارقه** في أن علم النحو إنما يعطي قوانين تخص ألفاظ أمة ما، وعلم المنطق إنما يعطي قوانين مشتركة تعم ألفاظ الأمم كلها»(39).

ويبرر ذلك بأنه توجد في ألفاظ الأمم **أحوال مشتركة** من **جهة أن الألفاظ** منها مفردة ومنها مركبة، ومنها موزونة وغير موزونة. **أما ما يخصّ** كل لسان فمثاله أن الفاعل في العربية مرفوع وأن المضاف إليه **لا يدخل** فيه ألف ولام التعريف، وهكذا تجد في كل لغة ما **يميزها من** غيرها من اللغات.

إن النحو والمنطق يشتركان في ناحية الموضوعات: فالمنطق موضوعه المعقولات من حيث تدل عليها الألفاظ، أما النحو فموضوعه الألفاظ من حيث هي دالة على المعقولات، لذلك فعندما يتعرض المنطق للألفاظ فإنه يبحث في أحوالها العامة ويترك الأحوال الخاصة لعلم النحو. ويؤكد الفارابي هذا التشابه بين العلمين في كتابه (**التنبيه على سبيل السعادة**) حيث يقول:

«وبين صناعة النحو وصناعة المنطق تشابه ما، وهو أن صناعة النحو تفيد العلم بصواب ما يلفظ به والقوة على الصواب منه بحسب عادة أهل لسان ما، وصناعة المنطق تفيد العلم بصواب ما يعقل

والقدرة على اقتناء الصواب فيما يعقل، وكما أن صناعة النحو تقوِّم اللسان حتى لا يلفظ إلا بصواب ما جرت به عادة أهل لسان ما، كذلك صناعة المنطق تقوِّم الذهن حتى لا يعقل إلا الصواب من كل شيء»[40].

هذا عن الشبه بين العلمين، وإذا وجد في النحو شيء من العناية بالأحوال العامة فذلك عائد إلى طبيعة اللغة التي يبحث النحو قوانينها:

«فعلم النحو في كل لسان إنما ينظر فيما يخص لسان تلك الأمة وفيما هو مشترك له ولغيره لا من حيث هو مشترك، لكن من حيث هو موجود في لسانهم خاصة، فهذا هو الفرق بين نظر أهل النحو في الألفاظ وبين نظر أهل المنطق فيها: ... [لأن] المنطق فيما يعطي من قوانين الألفاظ إنما يعطي قوانين تشترك فيها ألفاظ الأمم ويأخذها من حيث هي مشتركة، ولا ينظر في شيء مما يخصّ ألفاظ أمة ما، بل يوصي أن يؤخذ ما يحتاج إليه من ذلك عن أهل العلم بذلك اللسان»[41].

ويوضح ذلك بنص يفيد أن النحويين العرب قد قسموا الكلام في العربية إلى اسم وفعل وحرف، أما أهل النحو في اليونان فقد قسموا أجزاء القول إلى اسم وكلمة وأداة، فهذا الاشتراك في التقسيم موجود في العربية واليونانية وربما في غيرها من الألسنة ، فأهل النحو العربي يدرسونه على أنه في لغتهم، واليونانيون يدرسونه على أنه في اليونانية.

لقد بحث الفارابي العلاقة بين النحو والمنطق في أكثر الميادين مدعاة لقيام اللبس والاشتباه بينهما: اهتمام كل منهما بالألفاظ من الزاوية التي تهمه وتناسب أهدافه.

وما دعاه إلى هذا الشرح والتوضيح ضرورة **تأسيس لغة اصطلاحية منطقية** على غرار لغة النحاة العرب (التي تعدّ لغة خاصة ضمن اللغة العربية بما فيها من اصطلاحات خاصة)، فقد أدرك أن البحث الفلسفي لابد أن يُقدَّم له بتوضيح لساني يجعله مفهوماً ومقبولاً، ولذلك لم يكن قصده من الاستغراق في شرح معاني الألفاظ هو بيان المعاني فقط وإنما كان يريد الوصول إلى معناه المطابق للبرهان الفلسفي، وهذا النمط من الدراسة التفصيلية قد قلب نظام العلاقة بين اللفظ والمعنى عندما جعل المعنى يتصدر المقام الأول.

لقد «أراد الفارابي أن يقرّب المصطلحات الفلسفية اليونانية إلى العقلية العربية الإسلامية وكان في ذلك ملتزماً إلى حد كبير بالمعاني الثابتة للألفاظ كما وجدها في العربية الفصحى، ولولا ثقافته اللغوية العميقة لما استطاع أن يحقق في هذا المجال، الذي كان جديداً في البيئة العربية، أي تقدم»[42].

إن جهوده قد تركت أثراً واضحاً في مجال تعريب المنطق وإدماجه في الذهنية العربية، وأدى التعقيد الذي قام به في مجال تطوير أساليب اللغة إلى عدم شعور المتلقي العربي بالغربة عن المصطلح الفلسفي، لأنه قد صيغ من لغته نفسها ومما يفهمه من اللسان العربي، وصار التفريق بين المصطلح اللساني وبين المصطلح الفلسفي شيئاً يسيراً بعد أن اتضح كل واحد منهما.

لقد وجد الفارابي أن تأسيس اللغة المنطقية العربية ربما يحتاج إلى نقل ألفاظ من لغة اليونان، وهنا لا يكون المقصود من نقل هذه الألفاظ هو معانيها العامة التي تدلّ عليها في لغتها، بل المعاني الاصطلاحية التي تدل عليها أحوالها العامة (أي معانيها المنطقية).

وبعد أن انتهى من تأسيس اللغة المنطقية الاصطلاحية أصبح من الضروري أن يدخل مجال تدريس المنطق وتثبيت أركانه في ثقافة كانت

تقوم أساساً على النحو والبلاغة، وإنما أتى إليها المنطق عن طريق الترجمة والنقل عن أمم أخرى. ولذلك بدأ بتبسيط المفاهيم المنطقية محاولاً تقريبها إلى الفهم والتصور فعرّف الألفاظ الدالة على الشيء وحدَه وأجزاءه وبيَّن دور كل منها في عملية التصور وأهميته في نوع ذلك التصور.

وقد توصّل إلى نتيجة هامة جداً، وهي في الوقت نفسه تعد نتيجة طبيعية لما سبق أن طرحه من أسبقية المعنى على اللفظ، **حيث استنتج أن القياس يجري على مستوى المعاني وليس على مستوى الألفاظ، والسبب، أن المعاني المعقولة تترتب في الذهن وأما الألفاظ فهي تترتب على اللسان فقط**، وتأتي أهمية هذا الرأي من كونه مناقضاً لما يراه أصحاب البلاغة من أن الاستنباط يعني استخراج المعنى من اللفظ، لا استخراج اللفظ من المعنى، أو بمعنى أصح: وضع اللفظ المناسب للمعنى المعقول.

إن هذا الرأي الذي طرحه الفارابي قد ترتب على فكرة هامة لاحظها وهي أن:

«الألفاظ إنما أحدثت بعد أن عُقلت الأشياء، وأن الألفاظ إنما تدل أولاً على ما عليه الأمور في العقل من حيث هي معقولة ومتى حدث للعقل فيها فعل خاص، وأنه لا ينكر أن تكون الأشياء من قبل أن يحدث فيها للعقل فعل خاص ومن حيث كانت هي أقرب إلى المحسوس قد كان يُدل عليها إما بإشارات وإما بحروف وإما بأصوات وزعقات، أو بألفاظ غير متأمل أمرها ولا مدبَّرة من أنحاء دلالاتها. فحينئذ إما أن لا تكون تلك ألفاظ وإما أن تكون غير كاملة، فإن الكاملة منها هي التي حصلت دالة عليها بعد أن صارت معقولة بفعل للعقل فيها خاص. فلذلك يجب أن تجعل الدالة عليها وهي مفردة مثالات أولى، وباقيها مشتقة منها، مثل: (الضَرب) فإنه مثال أول،

(والضارب ويضرب وسيضرب ومضروب وأشباه ذلك) مشتقة، وكذلك في غيرها »[43].

إن هذا النص هام جداً لأنه يطلعنا على تفكير الفارابي في أسبقية المشار إليه على الإشارة أو أسبقية الشيء المادي المحسوس على معناه في الذهن وأسبقية المعنى على اللفظ الدال عليه، ومن هنا عدّ المصدر (في اللغة، وسماه المثال الأول) سابقاً على الأفعال والمشتقات، وأن هذه الأفعال والأسماء مشتقة منه. وهكذا وظّف المنطق لخدمة اللغة وتعليل ظواهرها.

ولما كان الفكر يسبق اللغة، كان تجدد اللغات مرتبطاً بتجدد الفكر، فظهور كلمات جديدة يرتبط أولاً وقبل كل شيء بظهور أمور جديدة أو مفاهيم مستحدثة تقتضي ألفاظاً تعبر عنها. وهكذا استند الفارابي إلى الواقع وكيفية حدوث الألفاظ ليبرر رأيه في أولوية التفكير على التعبير وأسبقية المعنى على اللفظ (سواء تعلق الأمر باللفظ المفرد أو المركب).

3. معاني الشعر وعلاقتها بالألفاظ والأوزان:

لا تتوقف جهود الفارابي في تبسيط المنطق ووضع مصطلحاته، فبعد أن ينتهي من بيان العلاقة بين اللفظ والمعنى وبين النحو والمنطق نجده يبسط هذه المقولة في موضع آخر وهو رسالته **(جوامع الشعر)** حيث يسمي الأغراض الشعرية (المعاني) ويرى أن الشعر:

«إنما يصير أكمل وأفضل بألفاظ محدودة إما غريبة وإما مشهورة. وبأن تكون المعاني المفهومة عن ألفاظها تحاكي الأمور التي فيها القول. وأن تكون بإيقاع، وأن تكون مقسومة إلى أجزاء، وأن تكون أجزاؤها محدودة العدد، وأن يكون ترتيبها في كل وزن ترتيباً

محدوداً، وأن يكون ترتيبها في كل جزء هو ترتيبها في الآخر، فإن بهذا تصير أجزاؤها متساوية في زمان النطق بها، وأن تكون ألفاظها في كل وزن مرتبة ترتيباً محدوداً، وأن تكون نهاياتها محدودة، إما بحروف بأعيانها أو بحروف متساوية في زمان النطق بها... ثم أن تكون ملحَّنة»[44].

لم يترك الفارابي ناحية تتعلق بصياغة الشعر إلا ذكرها، فرأى ضرورة التناسب بين الألفاظ والأغراض، وأهمية أن تكون الألفاظ قوية معبرة، ثم الوزن وضرورته، والقافية التي سماها (النهايات). والغريب في الأمر أن فيلسوفاً كالفارابي شغلته قضايا المنطق وحدوده يجد وقتاً يفرد رسائل خاصة تبحث في أمور الشعر وأوزانه وقوافيه.

ولم يكتف بذلك بل وضّح أن اليونانيين قد أفردوا لكل غرض وزناً خاصاً، وهذا زيادة في الدقة والتنظيم لتحقيق التناسب الكبير بين المعاني وقوالبها التي تعبّر عنها.

ويدفعه حبه للدقة واهتمامه بأركان الحضارة والعلم إلى تأليف كتابه الضخم في الموسيقا (كتاب الموسيقا الكبير) ويبين في بدايته، المدخل إلى صناعة الموسيقا، أن هناك وجه شبه بين الألحان والأنغام وبين الشعر ذلك أن:

«الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإن الحرف أول الأشياء التي منها تُلتأم ثم الأسباب ثم الأوتاد، ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب، ثم أجزاء المصاريع ثم المصاريع ثم البيت، وكذلك الألحان: فإن منها التي تأتلف منها ما هو أول ومنها ما هو ثوان إلى أن يُنتهى إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النغم»[45].

فهذه الإشارة، على بساطتها ورغم أنها لم تأت بقصد الحديث

عن الشعر بل جاءت عرضاً أثناء حديثه عن الموسيقا والألحان، إلا أنها توضح المدى البعيد الذي شغلته مسألة الألفاظ والمعاني في فكره، إذ راح يتعرض لها بالشرح والتمثيل كلما سنحت له الفرصة، فشبَّه عناصر اللغة من حروف وألفاظ مفردة وتراكيب بأجزاء العمل الموسيقي، ووجه الشبه يكمن في التناسب بين هذه الأجزاء، وإن دلّنا هذا على شيء فإنه يدلنا على تركيز الفارابي على الدقة والتنظيم بين العناصر لأنها تؤدي إلى كمال في معانيها التامة المركّبة عنها.

4. النتيجة:

وجدنا الفارابي، من خلال النصوص التي استعرضناها، يسعى لعقد الصلح وإحلال الوئام بين علم النحو وعلم المنطق في وقت كان فيه الجدل يتزايد حول إمكانية الاستغناء بأحدهما عن الآخر، فكان المناطقة يرون علم المنطق هو الأهم، بينما يرى النحويون العكس.

وقد نجح الفارابي في توضيح الصلة بين هذين العلمين حين بيَّن أن كلاً منهما يهتم بالألفاظ، إلا أن المنطق يبحث في الألفاظ العامة، بينما يتجه النحو لدراسة الألفاظ الخاصة بلغة معينة، ومن هنا لا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر. ولم يصل الفارابي إلى هذه النتيجة إلا بعد أن بحث طويلاً في تكوّن اللغة وائتلاف أصواتها مشكّلة الألفاظ، وترتيب الألفاظ في جمل تبعاً لترتيب المعاني في النفس بحيث تتشابه الألفاظ مع المعاني، وكان في ذلك كله يدور حول نقطة مركزية هي: «**أسبقية المعنى على اللفظ**»، فقد توصل من خلال استقراء الواقع إلى أن الموجودات تسبق مسمياتها، وأن تصور هذه الموجودات أو معانيها في الذهن يسبق اللفظ الذي يعبر عنها، ونظراً لذلك فقد قام بترتيب الألفاظ من ناحية دلالاتها المنطقية لا من ناحية وظائفها النحوية ليؤكد

أن اللفظ تابع للمعنى، وقاده هذا الحكم إلى نتيجة أخرى، وهي أن القياس والعمليات الاستدلالية العقلية إنما تتم أولاً على مستوى المعاني الذهنية، لأنها الأسبق، وبعد ذلك يعبَّر عنها بالألفاظ المرتبة على اللسان.

ولم يقتصر الفارابي في بحثه على المظاهر الصوتية والتركيبية والدلالية، بل تطرق أيضاً للمظهر الصرفي، فكان أول من استعمل المصدر الصناعي فقال بالإنسانية من الإنسان، والرجولية من الرجل، وأسهم هذا في ظهور مصطلحات جديدة.

إن الأهمية البالغة لفكر الفارابي تنبع من الجهد الضخم الذي بذله في محاولة نقل الثقافة العربية من اتجاه الاهتمام الزائد بالألفاظ وتقديمها واعتبارها أصل المعاني إلى اتجاه مقابل ينطلق من المعنى ويعتبره الأصل الذي تتولد عنه الألفاظ، وكانت هذه الخطوة نقلة كبيرة في تاريخ الفكر العربي أدت إلى تغلغل المنطق في جوانبه المتعددة، مما أدى بدوره إلى تقلص مساحة البساطة التي كانت تسيطر على الفكر النحوي العربي، وجعله أكثر التزاماً بحدود المنطق وقيوده.

وكان من أبرز مظاهر تأثر الحياة العربية بالمنطق ما اتضح في علم النحو (بتعقله) من الدقة في المصطلحات وضبط القواعد ومحاولة إيجاد علة لكل شيء. وقد اتضح فيما بعد أن لا تعارض بين المنطق والنحو وأن كلاً منهما بحاجة إلى الآخر. فإذا كان النحو بحاجة للمنطق لتنظيم علاقاته الداخلية، فإن المنطق أيضاً يحتاج للغة واضحة محكمة تتحمل عبء التعبير عن مصطلحاته بطريقة تجمع إلى الإيجاز الدقة والاستقصاء.

إن الفكر الإنساني يتجه اليوم نحو التكامل بعد أن تحول العالم إلى قرية صغيرة، وينبغي أن نستفيد من الفكر المشرق الذي أتى به

فلاسفتنا منذ وقت قديم لنوظّف كل نقاط اللقاء، والتواصل بين العلوم على اختلافها للوصول إلى ثقافة تتحقق فيها خصوصية كل علم بما يخدم المصلحة العامة للإنسانية.

1. الإحالات والهوامش

*) أستاذ اللسانيات في قسم الدراسات العليا بكلية اللغة العربية بجامعة أم القرى – مكة المكرمة.

1) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 134-136)، دار المشرق، بيروت، (بلا تاريخ).

2) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 136) (بلا تاريخ).

3) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 136) (بلا تاريخ).

4) الفارابي: كتاب الحروف، (ص 137) (بلا تاريخ).

5) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 137-138) (بلا تاريخ).

6) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 139-138) (بلا تاريخ).

7) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص **139**) (بلا تاريخ) .

8) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 139-140) (بلا تاريخ).

9) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 140) (بلا تاريخ) .

10) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 140-141) (بلا تاريخ).

11) الجابري، محمد عابد: **بنية العقل العربي**، (1987، ص 421)، الطبعة الثانية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

12) الفارابي: **كتاب الألفاظ المستعملة في المنطق**، (ص 56-57) (بلا تاريخ)، دار المشرق، بيروت.

13) الفارابي: **كتاب الألفاظ المستعملة في المنطق**، (ص 57).

14) الجابري، **محمد عابد**: بنية العقل العربي، (1987، ص 421).

15) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 141) (بلا تاريخ).

16) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 144-143) (بلا تاريخ).

17) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 144) (بلا تاريخ).

18) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 145) (بلا تاريخ).

19) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 145) (بلا تاريخ).

20) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 146) (بلا تاريخ).

21) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 146) (بلا تاريخ).

22) الفارابي: كتاب الحروف، (ص 147-148) (بلا تاريخ).

23) الفارابي: كتاب الحروف، (ص 143) (بلا تاريخ).

24) الهاشم، جوزيف: **الفارابي**، (1968، ص 37)، (الطبعة الثانية)، منشورات المكتب التجاري، بيروت.

25) الفارابي: **الألفاظ المستعملة في المنطق**، (ص 41-42) (بلا تاريخ).

26) الفارابي: الألفاظ المستعملة في المنطق، (ص 42).

27) الفارابي: الألفاظ المستعملة في المنطق، (ص 42-44) (بلا تاريخ).

28) الفارابي: **الألفاظ المستعملة في المنطق**، (ص 44-56) (بلا تاريخ).

29) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 164) (بلا تاريخ).

30) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 183) (بلا تاريخ).

31) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 166) (بلا تاريخ).

32) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 62) (بلا تاريخ).

33) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 110) (بلا تاريخ).

34) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 114) (بلا تاريخ).

35) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 114-115) (بلا تاريخ).

36) الفارابي: **إحصاء العلوم**، (1968، ص 57-58) (الطبعة الثانية)، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة.

37) الفارابي: **إحصاء العلوم**، (1968، ص 67).

38) الفارابي: **إحصاء العلوم**، (1968، ص 74).

39) الفارابي: **إحصاء العلوم**، (1968، ص 76).

40) الفارابي: **كتاب التنبيه على سبيل السعادة**، (1987، ص 80)، (الطبعة الثانية)، دار المناهل، بيروت.

41) الفارابي: **إحصاء العلوم**، (1968، ص 77).

42) عفيفي، زينب: **فلسفة اللغة عند الفارابي**، (1997، ص 111)، دار قباء، مصر.

43) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 74) (بلا تاريخ).

44) الفارابي: **جوامع الشعر**، (1971، ص 171)، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة.

45) الفارابي: كتاب الموسيقا الكبير، (ص 85) (بلا تاريخ)، دار الكتاب العربي، القاهرة.



2. المصادر والمراجع:

1. أبو نصر الفارابي

1) **إحصاء العلوم**، تحقيق د. عثمان أمين، الطبعة الثالثة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1968م.

2) **جوامع الشعر** (ضمن كتاب: **تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد**)، تحقيق د. محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية في الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة، 1971م.

3) **كتاب الألفاظ المستعملة في المنطق**، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، بلا تاريخ.

4) **كتاب التنبيه على سبيل السعادة**، تحقيق د. جعفر آل ياسين، الطبعة الثانية، دار المناهل، بيروت، 1987م.

5) **كتاب الحروف**، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، بلا تاريخ.

6) **كتاب الموسيقا الكبير**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة د. محمود أحمد حفني، دار الكتاب العربي، القاهرة، بلا تاريخ.

2. جوزيف الهاشم:

الفارابي (أعلام الفكر العربي)، الطبعة الثانية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1968م.

3. زينب عفيفي:

فلسفة اللغة عند الفارابي. دار قباء، مصر، 1997م.

4. فايز الداية:

علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق (دراسة تاريخية تأصيلية نقدية)، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، 1985م.

5. كمال اليازجي – أنطوان غطاس كرم:

أعلام الفلسفة العربية، الطبعة الرابعة، مكتبة لبنان، بيروت، 1990م.

6. محمد عابد الجابري:

بنية العقل العربي (دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية). الطبعة الثانية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987م.

7. محمد عبد الرحمن مرحبا:

من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، الطبعة الثالثة، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، منشورات عويدات - بيروت، باريس، 1983م.

8. محمود فهمي زيدان:

في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م.



بحث في نوع الاستعارة البلاغي



مشتاق عباس معن

ديباجة:

نشأت البلاغة حالها في ذلك حال علوم العربية الأخرى بقصد فهم النص القرآني، والمساعدة على محاربة البعد عن الفصاحة في اللسان العربي بسبب تفشّي اللحن[1].

ومرّت البلاغة العربية بأطوار معرفية مختلفة تراوحت بين اليسر والنضج في الاصطلاح والتأليف والتصنيف، كما تعرّضت أغلب جوانبها إلى الاختلاف والاضطراب.

وعلى الرغم مما كتب فيها، مازالت هناك حاجة ملحّة للكتابة فيها، بقصد توجيه نقاط الاختلاف، وإكمال بعض الجوانب من أقوال القدماء من بلاغيينا.

وتأسيساً على هذا الطرح عمدت على الخوض في باب بلاغي اختلف القدماء وبعض المحدثين في توجيهه وتحديد موطن درسه من البلاغة العربية، وهو باب الاستعارة.

وكان لهذا العمل غايات، منها:

(1) إعادة النظر فيما كتب وقيل في موضوعات البلاغة العربية.

(2) توجيه نقاط الاختلاف ومحاولة الوصول إلى رأي يُسْهم في الحد من توسع دائرة الاختلاف.

(3) الرابط بين الدرسين القديم والحديث، للوصول إلى نتائج دقيقة في الحكم على نتاجات تراثنا المعرفية وموازنتها بما أنتجه المحدثون.

* محور الدراسة:

لم يكن موضوع الاستعارة في الدرس البلاغي من الموضوعات المستقرة الثابتة، بل كان من الموضوعات المُشكلة، بدءاً بالحد ومروراً بالأنواع وانتهاء بحقل درسه ضمن موضوعات البلاغة.

وقد أشار إلى تلك الإشكالية القارّة في دراسة هذا الموضوع ابن الأثير (ت 637هـ) بقوله: «ولنقدّم قبل الكلام في هذا الموضوع قولاً جامعاً، فنقول: اعلم أن للفصاحة أوصافاً خاصة، وأوصافاً عامة؛ فالخاصة كالتجنيس فيما يرجع إلى اللفظ، وكالمطابقة فيما يرجع إلى المعنى، وأما العامة فكالسّجع فيما يرجع إلى اللفظ، وكالاستعارة فيما يرجع إلى المعنى، وهذا الموضع الذي نحن بصدد ذكره - وهو الاستعارة - كثير الإشكال، غامض الخفاء»[2].

والذي يثير الإشكال مجدداً: أن المحدثين من البلاغيين أو الذين ألفوا في البلاغة - إلا بعضهم -، درسوا موضوع الاستعارة ضمن باب المجاز المرسل وكأنه من المسلمات، من دون أن يعرضوا لذلك الخلاف ويحددوا قولتهم فيه[3].

لذا، كثرت التساؤلات عند الطلبة في قاعات الدرس، لأن الإشكال واضح، لاسيما في تحديد نوع الاستعارة البلاغي، فحدّها لا يربطها بالمجاز ربطاً قوياً، بحيث يجد الطالب أن ارتباطها بالتشبيه أكثر من الرباط الأول.

وعليه، سعينا للخوض في هذا الموضوع علّنا نصل إلى تحديد نوع الاستعارة البلاغي يعمل على حد النزاع فيه، ورأينا أن ذلك العمل

يتطلب: مقدمة نحدد فيها موقف القدماء من بلاغيينا من حد البلاغة؛ لأنه يقدم أرضية جيدة للغور في تحديد النوع.

المقدمة: حد الاستعارة:

انقسم البلاغيون حيال حد الاستعارة على قسمين:

(1) قسم الاتباعيين.

(2) قسم المعترضين.

وأقوال القسم الأول لا تخدم مقام دراستنا؛ لأنها إما أقوال تابعة أو أقوال فيها إضافات يسيرة لا ترقى إلى مصاف القسم المعترض[4] الذي حاول تأسيس قاعدة معرفية جديدة ينطلق منها في تحديد زاوية نظره حول المجاز والتشبيه والاستعارة.

أما القسم الثاني فمثّله جملة من البلاغيين لكننا وجدنا موقفي فخر الدين الرازي (ت 606هـ) وابن الأثير، أكثر المواقف قرباً من محور هذه الدراسة، لذا عمدنا للتوقف عندها وفحص توجهاتهم المعرفية المجسدة فيها.

(1) موقف فخر الدين الرازي:

توقف الرازي عند تعريف علي بن عيسى الرماني (ت 384هـ)[5] وقفة تأملية وحاول الإشكال عليه من عدة جوانب لخّصها في أربعة وجوه، تضمّنها نصه الذي جاء فيه: «قال علي بن عيسى: الاستعارة استعمال العبارة لغير ما وضعت له في أصل اللغة. وهذا باطل من وجوه أربعة:

الأول: أنه يلزم أن يكون كل مجاز لغوي استعارة.. [هو باطل].

الثاني: يلزم أن تكون الأعلام المنقولة من باب المجاز.

الثالث: استعمال اللفظ في غير معناه للجهل بذلك، يجب أن يكون مجازاً.

الرابع: أنه لا يتناول الاستعارة التخيلية...».

ولم يترك الرازي الأمر من دون تحديد بل عمل على وضع حدٍّ يراه ينسجم مع طبيعة الاستعارة ومفهومها «فالأقرب أن يقال: [إنّ] الاستعارة ذكر الشيء باسم غيره، أو إثبات ما لغيره له، لأجل المبالغة في التشبيه»[(6)].

(2) موقف ابن الأثير:

لم يحدد ابن الأثير صاحب الحد الذي توقف عنده بالمناقشة والتحليل، ولكنه كان جامعاً لأغلب النقاط التي اتفق عليها البلاغيون في حدّ الاستعارة.

وقد لخص ابن الأثير موقفه من حد الاستعارة بأنها: «نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بينهما»[(7)] بأنه «... حد فاسد؛ لأن التشبيه يشارك الاستعارة فيه، ألا ترى أنّا إذا قلنا: «زيد أسد» أي كأنه أسد، وهذا نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بينهما؛ لأنّا نقلنا حقيقة الأسد إلى زيد فصار مجازاً، وإنما نقلناه لمشاركة بين زيد وبين الأسد في وصف الشجاعة»[(8)].

واستبدل ابن الأثير بهذا الحد الفاسد - على حد تعبيره - حداً لخّصه بـ «... أن... الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ المشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه؛ لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص الاستعارة، وكان حداً لها دون التشبيه، وطريقة أنك تريد تشبيه الشيء بالشيء مظهراً ومضمراً، وتجيء إلى المشبه فتغيّره اسم المشبه به، وتجريه عليه»[(9)].

ولا يخفى ما في الموقفين من تلميح إلى صلة الاستعارة بالتشبيه سواء أكان ذلك على أساس الوظيفة المؤداة من سياق النص

المبني على أسلوب الاستعارة أو على أساس التلميح إلى كون التشبيه قاعدة البناء الاستعاري - إن جاز لنا التعبير -.

* حقل الاستعارة:

من خلال متابعة النصوص الواردة في المؤلفات البلاغية أو الذين كتبوا في التأليف البلاغي من القدماء أو المحدثين، وجدنا أن الاستعارة تلتصق ببابين من أبواب البلاغة في علم البيان، هما:

1 - باب المجاز.

2 - باب التشبيه[10].

وبعدما دقّقت في تلك النصوص، وجدتها تقترب من الثاني أكثر من الأول، وهو أمر أشار اليه بعض المحدثين[11]. وسبب ذهابي هذا المذهب، جملة أمور لخصتها بأربع نقاط، هي:

أولاً: الموقف من النسبة إلى المجاز:

لقد تردّد بعض البلاغيين وعلى رأسهم شيخ البلاغيين عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ) في نسبة الاستعارة إلى أحد نوعي المجاز، فهل هي من موضوعات المجاز اللغوي: (المرسل) أو هي من موضوعات المجاز العقلي: (الحكمي).

ففي توجهه الأول صرّح بـ «إن الاستعارة في الجملة، أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في ذلك الأصل وينقل إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كعارية»[12]، وتأسيساً على هذا فـ «إن حدّها أن يكون للفظ اللغوي أصل ثم ينقل عن ذلك الأصل»[13]. فالاستعارة «... مجاز في نفس الكلمة»[14].

في حين صرّح في نصوص أخرى - وأغلبها في كتابه: دلائل الإعجاز - «إن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ونقل لها عمّا وضعت له كلام قد تسامحوا فيه لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عمّا وضع له بل مقراً عليه»[15].

«ومما طريق المجاز فيه الحكم قول الخنساء:

ترتع ما رتعت حتى إذا ادكرت   فـإنّـمـا هـي إقـبـال وإدبـار

وذلك أنها لم ترد بالإقبال والإدبار غير معناهما فتكون قد تجوّزت في نفس الكلمة، وإنما تجوّزت في أن جعلتها لكثرة ما تقبل وتدبر ولغلبة ذاك عليها واتصاله بها وأنه لم يكن لها حال غيرها كأنها قد تجسّمت من الإقبال والإدبار. وإنما كان يكون المجاز في نفس الكلمة لو أنها كانت قد استعارت الإقبال والإدبار لمعنى غير معناهما الذي وضعا له في اللغة، ومعلوم أن ليس الاستعارة مما أرادته في شيء»[16].

وعلى الرغم من هذا التردد في نسبة الاستعارة إلى أحد قسمي المجاز، زاد عبدالقاهر الجرجاني الأمر حيرة في نسبته إلى التشبيه، لأنها - على حد تعبيره: «ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل»[17]، لأن: «التشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صورة»[18].

وتوجّه الأخير يدعم رأينا، إذا أضفنا إليه تردده الأول، وكذلك بقية الأدلة التي سنذكرها في النقاط الآتية - إن شاء الله تعالى -.

ثانياً: الموقف من حقيقة المجاز:

لم يكن باب المجازمن الأبواب المستقرة في آراء أغلب البلاغيين، فبعضهم ذهب في توجيه وجهة خالفت السائد من الأفكار ولعل أكثرها صرامة، موقف السكاكي (ت 626هـ) وموقف ابن الأثير.

فقد ذهب السكاكي إلى إنكار المجاز العقلي، بزعمه أنه من ضروب الاستعارة المكنية، لذا عمل على تذويبها في بحث البلاغيين في الاستعارة المكنية[19].

وهذا التوجه يضعف من نسبة الاستعارة إلى هذا القسم من المجاز، ويزداد الأمر ضعفاً إن دعمناه بتردد عبدالقاهر الجرجاني السالف ذكره.

أما ابن الأثير، فلم يعمد لمبدأ الإنكار بل استند إلى آلية التوجيه وإعادة النظر في أقوال السابقين، فالمجاز لديه: «ينقسم قسمين: توسيع في الكلام، وتشبيه، والتشبيه ضربان: تشبيه تام، وتشبيه محذوف؛ فالتشبيه التام: أن يذكر المشبه والمشبه به والتشبيه المحذوف: أن يذكر المشبه به، ويسمى استعارة، وهذا الاسم وضع للفرق بينه وبين التشبيه التام، وإلا فكلاهما يجوز أن يطلق عليه اسم التشبيه، ويجوز أن يطلق عليه اسم الاستعارة؛ لاشتراكهما في المعنى، وأما التوسع فإنه للتصرف في اللغة، لا لفائدة أخرى، وإن شئت قلت: إن المجاز ينقسم إلى: توسع في الكلام، وتشبيه، واستعارة، ولا يخرج عن أحد هذه الأقسام الثلاثة، فأيها وجد كان مجازاً»[20].

وتأسيساً على هذا التوجه، تكون الاستعارة فرعاً من التشبيه، ويقوّي هذا المذهب أن دعمناه بتوجه عبدالقاهر الجرجاني الأخير الذي أسلفنا الحديث عنه.

ثالثاً: بناء الاستعارة:

تحدث البلاغيون عن آلية بناء الاستعارة والقاعدة التي ينطلق منها المتكلم في تشكيله إياها، ومن خلال تتبع أقوال أغلبهم، وجدنا أنهم يؤكدون فرعية الاستعارة وأصلية التشبيه وكون الأخير المنطلق الأساسي لتشكّلها.

ففي ذلك أجمل ابن مالك (ت 686هـ) الحديث عن بناء الاستعارة بحدّة لها بـ «أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به مع سدّ طريق التشبيه ونصف القرنية، ولهذا سميت استعارة»[21].

وقد قارب القزويني (ت 739هـ) هذا التوجه بنص جاء فيه: «الاستعارة هي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له، وقد تقيد بالتحقيقية لتحقق معناها حساً أو عقلاً أي التي تتناول أمراً معلوماً يمكن أن ينص عليه ويشار إليه إشارة حسية أو عقلية فيقال إن اللفظ نقل من مسماه الأصلي فجعل اسماً له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه»[22].

رابعاً: غاية الاستعارة:

إن سبك النصوص وإنتاجها، يكون بهدف تحقيق غاية تتضمنها ووظيفة معرفية تتباين من منتج لآخر ومن فن لآخر.

وكانت الوظيفة التي صيغت من أجلها الاستعارة مجسدة بغاية، ربطها أكثر البلاغيين بالتشبيه.

فشيخ البلاغيين عبدالقاهر الجرجاني، يذهب إلى أن الاستعارة لا تكون إلا في السياقات التي يتحقق من خلالها المبالغة في التشبيه وعلى هذا الأساس يكون تعميمها على جميع ضروب المجاز، فـ «هذا المذهب [ليس] بالمذهب المرضي، بل الصواب أن تقصر الاستعارة على

ما نقله نقل التشبيه للمبالغة لأن هذا نقل يطرد على حد واحد وله فوائد عظيمة ونتائج شريفة»[23].

فالغاية التي من أجلها تصاغ الاستعارة في النوص هي تحقيق عنصر المبالغة في التشبيه المضمّن في الأبنية والتراكيب، لذا ذهب المصري (ت 654هـ) إلى أن الاستعارة: «... تسمية المرجوح الخفي باسم الراجح الجلي للمبالغة في التشبيه»[24].

أما الحلبي (ت 725هـ) فلم يبتعد عن هذه الوجهة، بل استند إليها بتعريفه الاستعارة على أنها: «... ادعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه من البين لفظاً وتقديراً، وإن شئت قلت: هو جعل الشيء الشيء، أو جعل الشيء للشيء لأجل المبالغة في التشبيه»[25].

وذهب القاضي الجرجاني (ت 366هـ) مذهباً غير المذكور في توجهات البلاغيين السابقة، بل أكد غاية أخرى للاستعارة تدعم مذهبنا في ارتباطها بالتشبيه حتى على مستوى الغاية. فـ «الاستعارة» ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها. وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر»[26].

* الخلاصة:

بعد أن بيّنا في الصفحات السابقة التصاق الاستعارة بالتشبيه أكثر من المجاز على مختلف الأصعدة والمستويات ندعو إلى إعادة النظر في هذا الموضوع البلاغي الحيوي، بحسب الآتي:

أولاً: نقل موضوع الاستعارة من باب المجاز اللغوي: (المرسل)، ودرج بحثه ودراسته ضمن باب التشبيه.

ثانياً: يمكن أن نجعله أقصى مراتب الحذف في أركان التشبيه بحيث يفتقد النص فيه:

- أحد طرفي التشبيه: أي المشبه أو المشبه به.
- أداة التشبيه.

ويكون بذلك أبلغ من التشبيه البليغ وأعلى مرتبة منه، لذلك صرح البلاغيون بأن: الاستعارة تأتي للمبالغة في التشبيه.

وعليه يمكن أن نحتفظ بالتسمية القديمة الشائعة: (الاستعارة) أو أن نسمه بـ (التشبيه الأبلغ).

وقد ألمح ابن الأثير إلى هذا الأمر بتقسيمه التشبيه على قسمين:

(1) التشبيه التام: وهو الذي ذكرت فيه أركان التشبيه المعروفة:

- المشبه.
- المشبه به.
- أداة التشبيه.
- وجه الشبه[27].

(2) التشبيه المضمر: وهو ما حذفت منه الأداة و«ذكر المنقول والمنقول إليه.... [فقولك]: زيد أسد، أي كالأسد، فأداة التشبيه فيه مضمرة، وإذا أظهرت حسن ظهورها، ولم تقدح في الكلام الذي أظهرت فيه، ولا تزيل عنه فصاحة ولا بلاغة، وهذا بخلاف ما إذا ذكر المنقول إليه دون المنقول، فإنه لا يحسن فيه ظهور أداة التشبيه، ومتى أظهرت أزالت عن ذلك الكلام ما كان ملتصقاً به من جنس فصاحة وبلاغة، وهذا هو الاستعارة»[28].

الهوامش والمصادر

1) ينظر: البلاغة تطور وتاريخ: د. شوقي ضيف: 15 وما بعدها/ دار المعارف/ القاهرة/ 1965م، وأساليب بلاغية: الفصاحة – البلاغة – المعاني: د. أحمد مطلوب: 9 وما بعدها/ وكالة المطبوعات/ الكويت/ ط 1/ 1980م.

2) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير: 342/1/ تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد/ المكتبة العصرية/ بيروت/ 1416هـ – 1995م وينظر: أنوار الربيع في أنواع البديع: ابن معصوم المدني: 243/1/ تحقيق: شاكر هادي شكر/ النجف الأشرف/ 1388هـ – 1968م.

3) ينظر: علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع: أحمد مصطفى المراغي: 230 و238 وما بعدها/ دار القلم/ بيروت/ د.ت، والبلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان): د. بكري شيخ أمين: 93 و111 وما بعدها/ دار العلم للملايين/ بيروت/ ط 2/ 1984، ودرس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة: الأزهر الزناد: 53 وما بعدها/ المركز الثقافي العربي/ بيروت/ ط 1/ 1992م.

4) ينظر: قانون البلاغة في نقد النثر والشعر: لأبي طاهر البغدادي: 32 وما بعدها/ تحقيق: د. محسن غياض عجيل/ مؤسسة الرسالة/ بيروت/ ط 2/ 1409هـ – 1989م.

5) يبدو أن للاتجاه العقيدي أثراً في مناقشة تعريف الرماني، فقد سبق الرازي ابن سنان في عرضه ومناقشته، وقد فضّلنا نقل اعتراض الرازي؛ لأن ابن سنان تطرّق إليه عرضاً في تحليله لبيت شعري، ولم يكن همّه مناقشة الاستعارة: حداً وتصنيفاً. ينظر: سر الفصاحة: ابن سنان: 133 وما بعدها/ دار الكتب العلمية/ بيروت/ ط 1/12هـ – 1982م.

6) نهاية الإيجاز ودراية الإعجاز: الرازي: 231-232/ تحقيق: د. بكري شيخ أمين/ دار العلم للملايين/ ط 1/ 1985م.

7) المثل السائر: 351/1.

8) م.ن: 351/1.

9) م.ن: 351/1.

10) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني: 53/ تحقيق: محمد رشيد رضا/ القاهرة/ ط 5/ 1372هـ، والبديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ/ 41/ تحقيق: د. أحمد محمد

بدوي (بالاشتراك) القاهرة/ 1380هـ - 1960م والرسالة العسجدية في المعاني المؤيدية: عباس الصنعاني: 115/ تحقيق: عبدالمجيد الشرفي/ ليبيا - تونس/ 1396هـ - 1976م.

11) لقد أشار د. محمد عادل الشوك إلى هذه المسألة، لكنه لم يقف عند الأدلة في تأكيد هذا المذهب بل اكتفى بجعله الاستعارة ضمن باب التشبيه، ولعل سبب ذلك الاقتصاد في الطرح؛ إن كتابه كان كتاباً منهجياً للدراسة الجامعية الأولية، ولم يكن بحثاً تفصيلياً.

وحاول الأستاذ محمد عبدالمنعم خفاجي أن يوجه تقريب بعض القدماء من بلاغيينا بحث الاستعارة من التشبيه بفعل إدراجها في باب يقرب من الحقيقة أقرب من الخيال لئلا تكون ممجوجة وهو أمر فيه نظر، ينظر: علم البيان التطبيقي: د. محمد عادل الشوك: 50 وما بعدها/ مطبعة الشوكاني/ صنعاء/ ط 1/ 1421هـ - 2001م وعبدالقاهر والبلاغة العربية: د. محمد عبدالمنعم خفاجي: 112/ القاهرة/ 1371هـ - 1952م.

12) أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني: 29/ تحقيق هـ. ريتر/ استانبول/ 1954م.

13) م.ن: 219.

14) دلائل الإعجاز: 232.

15) م.ن: 335.

16) م.ن: 233.

17) أسرار البلاغة: 20.

18) م.ن: 28.

19) مفتاح العلوم: السّكاكي: 189/ القاهرة/ 1356هـ - 1937م.

20) المثل السائر: 343/1.

21) المصباح في علم المعاني والبيان والبديع: بدر الدين بن مالك: 61/ القاهرة/ 1341هـ.

22) الإيضاح في علوم البلاغة: القزويني: 278/ دار إحياء العلوم/ بيروت/ ط 1/ 1408هـ - 1988م وينظر: التلخيص في علوم البلاغة: القزويني: 300/ ضبط وشرح: عبدالرحمن البرقوقي/ دار الكتاب العربي/ بيروت/ د.ت.

23) أسرار البلاغة: 370.

24) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الإصبع المصري: 97/ تحقيق د. حفني محمد شرف/ القاهرة/ 1383هـ.

25) حسن التوسل إلى صناعة الترسل: شهاب الدين الحلبي: 126/ تحقيق: د. أكرم عثمان يوسف/ بغداد/ 1400هـ - 1980م.

26) الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني: 41/ تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم (بالاشتراك)/ القاهرة/ ط 3/ د.ت.

27) المثل السائر: 1/343-344.

28) م.ن: 1/344.



صورة المجتمع العباسي

في كتاب البخلاء



علاء الدين رمضان السيد

* المقدمة:

لقد نظر الجاحظ إلى وظيفة التأليف الأدبي من زاوية مغايرة لما كان سائداً في عصره من نظريات متعلقة بمهمة التأليف ودور الكتاب، تلك التي اعتنقها كتاب عصره إذ عنوا في كتاباتهم بالتثقيف الإدلائي والتلقين المعرفي بينما كان الأسلوب الأمثل للتأليف عند الجاحظ هو الذي يثبت فيه الكاتب قدرته على إسباغ روح العصر على كتاباته كي لا تتحول إلى نسخة نمطية مكرورة من العلوم المنقولة رواية عن العرب في العصور السابقة عليه، وقد اجتهد الجاحظ في إبراز شخصيته وفلسفته، ثم أراد التعبير عن موقفه إزاء أنماط السلوك البشري في ضوء الحياة الاجتماعية التي يعيشها أهل عصره؛ وتم له ذلك من خلال عدة أبعاد منها أبعاد مذهبية بتوضيح القيم الاجتماعية للمعتزلة، ومنها أبعاد ثقافية بالاقتباس والتأثر بالفلسفة والمنطق اليونانيين؛ ومنها أبعاد لغوية بالاهتمام بالتعبير اللهجي والتأكيد على ما يسمى بطاقة اللهجة وقد كان الجاحظ من أوائل الكتاب الذين حذروا من (تفصيح) النص اللهجي وطالب بالإبقاء عليه إبقاءً على ما يحمله النص من مدلولات لا تحمل قوة أدائية إلا في قالبها اللهجي.. كما اهتم الجاحظ بعدد كبير من المظاهر البيئية والاجتماعية فجاءت كتاباته مصطبغة بصبغتها؛ ولذلك لا نرى كاتباً في عصره أو العصور التي لحقته استطاع أن يبني تصوراً كاملاً ودقيقاً جداً في بعض المواطن

الاجتماعية، من خلال كتاباته، مثلما فعل الجاحظ؛ ومن هنا تنبع الأهمية الدقيقة لدراسة الحياة الاجتماعية في العصر العباسي مأخوذة صورتها التقريبية من كتابات كاتب ضليع له باعه الكبير في التأليف المنوع والموسوعي في ذلك العصر مثل الجاحظ.

وقد سبقتني إلى دراسة المجتمع العباسي في كتابات الجاحظ دراستان في بابهما وإن لم تتعمقا في الدراسة الاجتماعية والبيئية كما حاولت في دراستي هذه:

أولاهما: الجاحظ والحاضرة العباسية، وقد أعدت هذه الدراسة الأستاذة الدكتورة وديعة طه نجم (دكتوراه في الأدب العربي، جامعة لندن)، وقد تم إنجاز هذه الدراسة سنة 1965م، ويغلب عليها دراسة القضايا الأدبية مع الإشارة إلى المظاهر الاجتماعية.

ثانيتهما: صورة المجتمع العباسي؛ ضمن كتاب **البخلاء** للجاحظ، وهي دراسة الأستاذ الدكتور أحمد أحمد منصور نفادي - رحمه الله - (أستاذ الأدب العربي وموسيقا الشعر، في جامعة الأزهر) وقد تم إنجاز هذه الدراسة سنة 1984م.

على أن هاتين الدراستين لم تتعمقا في مجال بحثهما ولم تقدما إلا الصورة العامة المكرورة للدولة العباسية في مستوياتها السياسية والثقافية والاجتماعية والرسمية أي كل ما يتعلق بالمظاهر الحضارية، من خلال صيغ عامة تكاد تهمل الصيغة الشعبية وبعدها الإنساني إهمالاً كاملاً.. ومن هنا تنبع أهمية هذا الموضوع.

- **التمهيد:**
- **الجاحظ**[1]:

بدأ الجاحظ حياته فقيراً معدماً اضطرته أمه أن يزاوج بين التعلُّم والارتزاق فكان بعد انقضاء الدرس يذهب إلى سوق البصرة ليبيع

سمكاً صغيراً، هزيلاً كبائعه، فقيراً بين الأغنياء، حتى قرر أن يجعل من علمه موجة تسافر به إلى مرافئ الأغنياء، ليحط رحله بينهم، فسافر إلى بغداد وصار من وجوهها وعلمائها، وتثقف الجاحظ بثقافة الاعتزال التي كانت تتطلب علماً واسعاً بالديانات والشرائع المختلفة ومعرفة عميقة بالفلسفة اليونانية، وما ذلك إلا لما كان يتسم به الاعتزال من روح الجدل والمحاورة؛ وإلى جانب الاعتزال كان الجاحظ من العلماء البارزين في التصنيف الفكري في معارف مختلفة، وقد تميزت ثقافة الجاحظ بمظهرين رئيسين هما:

المظهر الأول: يتمثل في تناول الموضوعات التي تناولها في أعماله، فهو تحدث عن العلوم الطبيعية والكونية، والظواهر البيولوجية، كما درس مسائل العلوم العقلية والنقلية من كلام وتفسير وأدب ونقد واجتماع وفلسفة وعلم نفس وغير ذلك، مما جعل دارسيه يعدونه أكبر كاتب موسوعي في تاريخ العربية.

المظهر الثاني: كان الجاحظ يتمتع بشخصية فكرية ذات استقلالية فريدة من نوعها في عصره لا يتحكم في هذه الشخصية إلا نزوعه الشخصي وهدفه الذاتي، وإن كانت النزعة النفعية في حياة الجاحظ قد غيرت مسار هذه الاستقلالية إلى ما يشبه التبعية الفكرية في بعض الأمور.

وقد لقيت شخصية الجاحظ الفكرية قبولاً وحضوراً عند الكثيرين من علماء عصره والعصور التالية، كما لقيت انتقاداً ومؤاخذة وطعناً من آخرين؛ لكن الفائدة الحقة التي عادت على كتابات الجاحظ لم تكن من المحبين لأنهم قبلوا ما قدم الجاحظ وما أتت به كتاباته، أما نفعه فقد أتاه من المناوئين والمناهضين لأفكاره وكتاباته لأنهم فتحوا المجال فسيحاً للقراءة المتأملة والمتمهلة لآثار الجاحظ وأعماله؛ ومن أنصار هذا التيار الأخير:

● **ابن قتيبة**: الذي هاجم الجاحظ في كتاب «تأويل مختلف الحديث» ورماه بالتناقض والذبذبة العقدية والدينية، والاستهزاء بالحديث والكذب والوضع ومناصرة الباطل وأنه تارة يناصر الشيعة في بعض تآليفه وتارة يذب عن بني أمية في بعض آخر، إلى غير ذلك من الأمثلة، على الرغم من بصره بالحق واستقامته في استخلاص الحكم[2].

● **بديع الزمان الهمذاني**: كتب الهمذاني في مقاماته مقدمة سماها «الجاحظية» جعلها مجالاً وميداناً للطعن في الجاحظ[3].

● **الأزهري**: أنكر الأزهري صاحب التهذيب خبرة الجاحظ في مجال اللغة ورسوخ قدمه في فنونها[4]، وكانت حملة الأزهري دافعاً لأبي حيان التوحيدي لأن يكتب كتاباً سماه «تقريظ الجاحظ» رد فيه على الأزهري وانتصر للجاحظ[5].

● **أبو بكر الرازي الطبيب**: صنف الرازي كتاباً في الحملة على الجاحظ وعلى مذهبه في علم الكلام والاعتزال سماه «مناقضة الجاحظ في كتابه في الكلام»، وكان الجاحظ قد بسط مذهبه في الاعتزال ورؤيته لهذا المذهب في كتابه «فضيلة المعتزلة»، وهو ما ناقضه الرازي.

● **أبو جعفر الإسكافي**: وضع أبو جعفر كتاباً للرد على كتاب للجاحظ مفنداً آراءه معارضاً لرؤياه، وقد سمى كتابه «نقد كتاب العثمانية»، وكتاب العثمانية من مؤلفات الجاحظ، دافع فيه عن مذهب العثمانية ووجهة نظرهم في الإمامة[6].

● **الكندي**: لم تبلغ العداوة والبغضاء والجهر بالمناوأة بين الجاحظ وأحد من علماء عصره ما بلغته بينه وبين الكندي الذي كان كثير الاعتراض عليه لدرجة دفعت الجاحظ نفسه إلى تصنيف رسالة في بيان

«فرط جهل الكندي»، وربما يكون هو نفسه صاحب نوادر البخل الكثيرة في كتاب البخلاء.

● **ابن حزم الظاهري**: قال ابن حزم الظاهري الأندلسي عن الجاحظ، في الفصل الرابع من كتاب الفصل: «هو وإن كان أحد المجان ومن غلب عليه الهزل، وأحد الضلال المضلين؛ فإننا ما رأينا له في كتبه كذبة يوردها مثبتاً لها وإن كان كثير الإيراد لكذب غيره»[7].

● كتاب البخلاء للجاحظ:

اختلف الباحثون في تحديد زمن تأليف الجاحظ لكتاب «البخلاء» إلا أنهم اتفقوا على نتيجة متقاربة ترى أن الجاحظ قد ألف كتابه هذا في أواخر حياته وبعد أن أصيب بمرض الفالج[8]، بينما كان للباحث رؤية مخالفة لما وصل إليه الأساتذة الأجلاء في كتاباتهم، تتضح فيما يلي:

ذكر الدكتور طه الحاجري في مقدمة تحقيقه لكتاب البخلاء ما يدل على أننا لا نملك نصاً قاطعاً نستطيع بوساطته أن نتعرف ذلك التاريخ الذي ألف فيه «كتاب البخلاء» على وجه التحديد والتيقن، أو ما هو أدنى إلى اليقين، وإن كانت هناك حقيقتان يمكننا الاهتداء بهما في هذا المضمار.

أولاهما: أن كتاب «البخلاء» مذكور في مقدمة كتاب الحيوان، حيث يقول الجاحظ في الحيوان: «وعبتني بكتاب احتجاجات البخلاء، ومناقضاتهم للسمحاء»، فهو إذن سابق عليه.

وثانيتهما: أن الجاحظ أشار في البخلاء إلى إصابته بالفالج في سياق قصته التي رواها عن «محفوظ النقاش» الذي قال له: «.. أنت رجل قد طعنت في السن ولم تزل تشكو من الفالج طرفاً».

إذن الجاحظ كتب كتاب البخلاء، بعد أن أصيب بالفالج، وهكذا نرى أننا بهذين النصين لا نتقدم كثيراً في افتراض التاريخ الذي ألف فيه «كتاب البخلاء»، وإن كان الدكتور الحاجري يرى أنه يستطيع أن يستيقن - بما كان يغلب على الظن - أن اتجاه الجاحظ في مثل هذا النوع من التأليف الفني الخالص إنما كان بعدما علت سنه واتسع أفقه وبلغ من الدراسة النظرية والكلامية ما يريد واستوت له المنزلة التي كان يطمح إليها، فأخذ بعد ذلك ينزع إلى ذلك النوع من الكتابة[9].

لكننا من استقراء كتب الجاحظ نلاحظ أنه في آخر حياته كان يعاني من القلق والاضطراب النفسي، كما كان كثير الشكوى من آثار المرض وأعباء الشيخوخة والوهن، على نحو ما نراه واضح المظاهر في مواضع مختلفة من كتبه التي كتبها في هذه المرحلة الأخيرة من حياته ككتاب الحيوان وكتاب البغل وكتاب النساء، مما لا موضع هنا للإفاضة فيه، وليس في كتاب البخلاء أية إشارة إلى ذلك أو أثارة من شكوى أو تبرم تدل على هذه الحالة النفسية بل إنه ليدل دلالة واضحة على حالة نفسية مطمئنة وعلى نشاط موفور لا يقعد به شيء، وهو الأمر الذي يبعد عندنا معه أن يكون كتب في تلك المرحلة، وإنما الأشبه عندنا بعد استقراء الألوان الأسلوبية التي اتخذتها كتبه في المراحل المختلفة أن يكون قد كتب هذا الكتاب في أواخر عهد ابن الزيات وأوائل إصابته بالفالج[10] في الوقت الذي كتب فيه رسالة الجد والهزل إن لم يكن سابق عليها.

وهذا الرأي يتفق مع رأي الدكتور أحمد كمال زكي الذي يرى أن الجاحظ ألف كتاب البخلاء باقتراح من ابن الزيات وأنه بعد أن انتهى من تأليفه دخل به عليه بعد موت «الواثق» وإعلان خلافة «المتوكل» وكان ذلك لست بقين من ذي الحجة سنة 232هـ، وأن ابن الزيات قتل بعد ذلك بأربعين يوماً ونهبت داره في شهر صفر 233هـ[11].

● رأي الباحث:

كان الدكتور طه الحاجري متحرزاً حذراً في تحقيقه لزمن كتابة البخلاء، بينما كان الدكتور أحمد كمال زكي على العكس من ذلك، إذ اندفع في تراتب الظنون والتوقعات لدرجة جعلت تحقيقه لهذا التاريخ مشوباً بشيء من التناقض، وقد حاول الباحث تحقيق زمن كتابة البخلاء متوسلاً لذلك بالنقاط التالية:

1 - لم يكن كتاب البخلاء من المؤلفات المتأخرة للجاحظ كما زعم بعض الكتاب، ولا غرو في أنه كتب قبل ولاية المتوكل التي بدأت في ذي الحجة سنة 232هـ، لأن المتوكل قد فرط على المعتزلة وأهل الكلام ونكل بهم[12]، بينما نرى في البخلاء أن الجاحظ يتكلم عن أهل الكلام والتناظر ويصرح فيه بأخبار عن ذلك دون إشارة إلى كلفة أو احتمال مؤاخذة.

2 - كما يرى الباحث أن الكتاب لا يمكن أن يكون قد دخل به الجاحظ على ابن الزيات قبل مقتله بوقت وجيز كما ذكر الدكتور أحمد كمال زكي لأن الجاحظ ذكر كتاب البخلاء في مقدمة كتاب الحيوان وكتاب الحيوان أهداه الجاحظ إلى محمد بن عبدالملك بن الزيات وزير المعتصم فكافأه عليه ابن الزيات بخمسة آلاف دينار[13]، فلا نستطيع أن نقر عندئذ أن البخلاء قدمه لابن الزيات قبل مقتله سنة 233هـ، وبهذا تسقط وجاهة رأي الدكتور أحمد كمال زكي.

3 - كما أنه من المؤكد أن البخلاء كتب بعد ظهور بابك الخرمي وحركته ضد الدولة الإسلامية، لأن من المتسولين الذين ذكر كتاب البخلاء طرفاً من أخبارهم؛ طائفة يشيع واحدها أنه كان مؤذناً في أذربيجان وقطع بابك لسانه، فهو يستجدي الناس، وبابك هذا

ظهرت دعوته سنة 201هـ، لكن الكتاب لم يشر من قريب أو بعيد إلى انتصار جيش المعتصم بقيادة حيدر بن كاوس الأفشين، على بابك الخرمي سنة 222هـ، فيحتمل أن يكن البخلاء قد كتب قبل ذلك لأنه يعرض صورة المؤذن وتعاطف الناس معها حية نابضة، ومن ناحية أخرى نجد أن الكتاب قد كتب قبل انتقال عاصمة الخلافة العباسية من بغداد إلى سامراء سنة 219هـ، لأنه لم يرد في البخلاء ذكر سامراء على الإطلاق.

4 - وإذا كنا نوكد أن كتاب البخلاء كتب قبل كتاب الحيوان وبعد ثورة بابك الخرمي فإنه كذلك كتب في المرحلة البغدادية للجاحظ، وهي تلك المرحلة التي بدأت في عصر المأمون سنة 204هـ، وكان الجاحظ آنذاك في الخمسين من عمره[14].

في ضوء ما قدمنا **نرى أن كتاب البخلاء للجاحظ محصور زمن تأليفه بين سنتي 204هـ، وهي مطلع المرحلة البغدادية للجاحظ، و219هـ وهي السنة التي انتقلت فيها الخلافة من بغداد إلى سامراء، أي في نطاق خمس عشرة سنة تقريباً**؛ وهذا يعني أن ما جاء في الحيوان من ذكر البخلاء كان مقصوداً، وربما يكون الجاحظ في هذا يعني الوقت وهو بعد سن الخميسن قد أصيب فعلاً بالفالج كما جاء على لسان محفوظ النقاش في أول البخلاء؛ لكن محفوظاً قال: «لم تزل تشكو من الفالج طرفاً»، أي جانباً ويحتمل أن تكون إصابته بهذا الداء آنئذ يسيرة، كما يحتمل أن يكون هذا الفالج قد بقي معه حتى اخر حياته ولم يقعد به عن النشاط لخفته فيه، فقد كان الجاحظ وهو مفلوج يختلف إلى المساجد الجامعة للمناظرات والكلام حتى ساعة متأخرة من الليل في أيام الشتاء المطرة: ثلجاً وبَرَداً، وهو المناخ نفسه الذي حدثت فيه قصته مع محفوظ النقاش، ولم يظهر الجاحظ الشكوى من مرضه إلا عندما وضع في تناقض نفسي غريب في أخريات حياته، قال أبو

العباس المبرد: «عدت الجاحظ فسمعته يقول: أنا من جانبي الأيسر مفلوج، فلو قرض بالمقاريض ما علمت، ومن جانبي الأيمن منقرس، فلو مر بي الذباب لألمت»[15].

● (أليجورية) كتاب البخلاء:

يبدأ الجاحظ كتابه «البخلاء» بعد المقدمة الموجهة إلى من يكتب من أجله الكتاب ببيان موجز لآلية الكتاب ومنهج الإفادة منه كاشفاً عن مستوى غير قياسي، عميق يختبئ وراء الظاهر منه، فيقول الجاحظ: «ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضحك منه إذا شئت، وفي لهو إذا مللت الجد. وأنا أزعم أن البكاء صالح للطبائع ومحمود المغبة...»[17].

فقدم الجاحظ هنا أموراً ثلاثة تسلم لثلاثة أخرى، أي أن الأولى تعمل كمفاتيح للأخيرة، وكلها يدور حولها الكتاب إذا تتبعها القارئ سيجد في الكتاب مدداً لحال من حالين: إما الضحك، وشرط هذه الحالة بوجود الرغبة في ذلك، والثانية اللهو عند ملل الجد. الأمور الثلاثة جعلها إشارة إلى رسائل خطابية استفتحها برموز لا يخفى على فطنة الجاحظ أنها لا تدل على التظرف والتفكه بذكر البخلاء، وإنما ترمي إلى ما هو أعمق وأكثر أهمية وقيمة، فاستخدم ألفاظاً تدل على معنى بعيد إلى جانب معناها القريب (تبين/ حجة، أو تعرف/ حيلة، أو استفادة/ نادرة)، ثم يؤكد على الظاهر القريب للحالة التأثرية أو «رد الفعل» بقوله: «وأنت في ضحك منه»، فهذا الضحك هو الأثر القريب لقراءة الكتاب، ثم يعلق الجاحظ هذا الضحك بالمشيئة، فإن لم يشأ القارئ الضحك فليس أمامه إلا الجد، ثم جعل فيه اللهو عند الملل من

الجد، وهنا إشارة دائرية منطلقها غير مذكور وهو الأساس (الأليجوري) الملوح به عند الجاحظ، وقد أكد هذه الإشارة بأنه ألحق حديثه عن موضوع الكتاب الذي يشير ظاهره إلي الفكاهة والطرافة والظرف، بحديث عن البكاء، وهو كما يتضح نقيض موضوعه تماماً وكأنه يشير إلى قاعدة الجد التي أراد لها الجاحظ أن تظل في الخفاء وتحمل معها سر الكتاب، ناعياً على الضاحكين الذين ليس لهم من قراءة سوى التفكه والضحك: «وأنت في ضحك منه»..، مؤيداً أن ما هو أقرب لطبع الجاحظ ليس الجد الذي هو أصلح للطبائع وأحمد عند المنقلب، قال الجاحظ: «وأنا أزعم أن البكاء صالح للطبائع ومحمود عند المغبة».

من هنا نستطيع أن نصنف كتاب البخلاء في نمط الكتب الإشارية ذات العمقين: القريب والبعيد؛ مع التأكيد على أن هذا الأمر وما يتعلق به - من محاولة تفسير الظاهرة الأليجورية في كتاب البخلاء - لم يكن معاضلة من الباحث بل هو واقع فريد ومبهر في كتابات الجاحظ، فنجده في الحيوان كما نجده في عدد من رسائله وكتاباته الأخرى، فهو يقول في أول الحيوان: «هذا كتاب عظة وتفقه وتنبيه. وأراك قد عبته قبل أن تقف على حدوده وتتفكر في أصوله، وتعتبر آخره بأوله، ومصادره بموارده. وقد غلّطك فيه بعض ما رأيت في أثنائه من مزح لم تعرف معناه، ومن بطالة لم تطلع على غورها، ولم تدر لم اجتلبت، ولأي علة تُكُلِّفَتْ، وأي شيء أريد بها، ولأي جد احتمل ذلك الهزل، ولأي رياضة تجشمت تلك البطالة. ولم تدر أن المزاح جد إذا اجتلبت ليكون علة للجد، وأن البطالة وقار ورزانة إذا تكلفت تلك العاقبة....، وما أكثر من يقاد إلى حظه بالسواجير وبالسوق الشديد وبالإخافة الشديدة»[18].

لكننا والحالة هذه، لن نستطيع أن نبحث عن صورة المجتمع

العباسي، في ذلك الوقت، دون أن نأخذ في الحسبان ذلك البعد الإشاري.

وكان الجاحظ في هذا الكتاب يهدف إلي أمور إشارية محددة:

أولها: استرضاء العباسيين بالغض من الأمويين وانتقاص مروءاتهم وطعنهم بإلحاق خصلة البخل بهم.

ثانيهما: انتقاد الشعوبيين وإثبات البخل عليهم وإلصاقه بهم بوصفه نقيصة من النقائص الإنسانية المعيبة، وهو اتجاه نحو الطعن في الشعوبية له صداه وقوته عند الجاحظ، وكان الباعث عليه مذهبه في الاعتزال والانتصار المستميت للعرب في محاولة لرد اتهام البعض له بأنه من المولي وليست أرومته عربية صليبة.

ثالثاً: التعويل على ما ساد المجتمع من روح الطمع والبخل والاكتناز، وانهيار قيم السماحة والتكافل الاجتماعي والعطاء، وتفشي الطبقية بين أفراد المجتمع الإسلامي بروحها البغيضة وتبعاتها الاجتماعية السيئة.

رابعاً: النوال من بعض أصحاب الحملة على الجاحظ مثل الكندي وثمامة.

وعلى هذا نجد أن البعد الإشاري كان له دور رئيس في أيديولوجية كتاب البخلاء، وخطابه الثقافي، وهناك بعد آخر أود أن أشير إليه، هو البعد الكاريكاتوري، فقد كان الجاحظ يصطنع نماذج كاريكاتورية تجعلنا نستطيع أن نكتفي في كل باب من أبواب الحياة بنموذج واحد مكتظ بالدلالة؛ لشموله المبالغ فيه، وفرط إلمامه بموضوعه، مثلما هو الحال - مثلاً مع (الكندي) صاحب العمارة والدور.

الفصل الأول
البيئة الاجتماعية في عصر البخلاء

● رؤية عامة لملامح عصر البخلاء:

لم يجهد الجاحظ نفسه عندما صور البخلاء في كتابه هذا؛ لأنه لم يبعثهم من بطون التاريخ وقديم الأخبار وعتيق الأسفار؛ بل جاء بهم من بيئته هو، فقد استقى الجاحظ معظم ما في مادة كتابه البخلاء من العصر العباسي؛ وحتى تلك الحكايات التي استمدها من عصور أخرى إنما استمدها بشرط عباسي؛ إما لإرضاء الدولة العباسية، أو لإذكاء مذهب سائد في ذلك العصر الذي كان يعيش فيه، ومن هنا نجد أن رسم صورة المجتمع العباسي كما وردت في كتاب البخلاء لابد لها من عرض صورة مقاربة لأهم ملامح العصر الذي نبت فيه الكتاب ومؤلفه، لذا يجد القارئ في الكتاب البخلاء صوراً حية نابضة من حياة مجتمع الجاحظ وبيئته ومعاصريه، تلك التي كانوا يحيونها، وكيف كانوا يضربون في تلك الحياة، ويتعاملون ويتفاهمون، ويغدون ويروحون، وقد مكن لذلك إحاطة الجاحظ بأساليب الحياة في بلاده وعصره، لأنها البعد المقياسي الذي يملك وحده إمكان تحديد وصول أحاديثه إلي وجدان قرائه أم لا؟؛ وهذه الحقيقة أشار إليها الجاحظ في صدر كتابه، فقال: «ليس يتوفر أبداً حسنها - أي الأحاديث والأخبار - إلا بأن تعرف أهلها، وحتى تتصل بمستحقها، وبمعادنها واللائقين بها، وفي قطع ما بينها وبين عناصرها ومعانيها سقوط نصف الملحة، وذهاب شطر النادرة»[19]، ويتسم عصر الجاحظ بتناقضاته التي خلفتها الحضارة العربية التي اتسعت في كل الاتجاهات فانعكس ذلك بالضرورة على حياة العامة، فكان منهم «من يعلق على نفسه المؤن ويلزمها الكلف،

ويتخذ من الجواري والخدم ومن الدواب والحشم، ومن الآنية العجيبة والبزة الفاخرة والشارة الحسنة، فيذهب ماله وهو مذموم، ويتغير حاله وهو ملوم، وربما غلب عليه حب القيان واستهتر بالخصيان، وربما أفرط في حب الصيد، واستولى عليه حب المراكب»[20].

هذا وجه من أوجه الحياة الاجتماعية المترفة في ذلك العصر، يقابله وجه آخر قسماته ملؤها الضيق والحاجة، كتب محمد بن عباد إلي الفيض بن يزيد؛ قال: «مالي يضعف، والدخل قليل والعيال كثير، والسعر غال وأرزاقنا من الديوان قد احتبست، وقد تفتحت علينا أبواب النوائب في هذه الأيام ما لم يكن لنا في حساب، فإن رأيت أن تبعث إليَّ بما أمكنك فعجل به، فإن بنا إليه أعظم الحاجة»، وكان الفيض بن يزيد قد ألم به ضيق شديد، فكتب إلى محمد بن عباد؛ فقال: «يا أخي تضاعفت عليَّ المصيبة، حتى جَمَعْتَ خلة عيالي إلى خلة عيالي، وقد كنت على الاحتيال لهم.. وسأحرك في بيع ما عندي ولو ببعض الطرح»؛ هذان وجهان للمجتمع بينهما تنبت كثرة من المفاسد على رأسها خيانات الأمناء والاحتيال لتولي القضاء، والتحفز لأكل مال اليتيم والترصد للنيل وافتعال المظاهر للوصول إلى مكاسب اجتماعية، قال مساور بن الوراق لابنه:

شمر قميصك واستعد لنابل ... واحكك جبينك للقضاء بثوم
واخفض جناحك إن مشيت تخشعاً ... حتى تصيب وديعة ليتيم[21]

فمساور يربي ابنه على أن يدع أشرعته للريح ويركب بها الموجة وينطلق مع المنطلقين في سخرية لاذعة من المجتمع الذي تَرَدَّى حاله، فتردت أفعاله بتبدل الحال، ولكل زمان تدبير، قال الجاحظ: «كان الفقيه يمر باللقطة فيتجاوزها ولا يتناولها، كي يمتحن بحفظها سواه، إذ كان جل الناس في ذلك الدهر يريدون الأمانة ويحوطون اللقطة فلما

تبدلوا وفسدوا وجب على الفقيه إحرازها والحفظ لها»، فقد «ذهبت المكارم إلا من الكتب» كما قال بعض أهل ذاك الزمان؛ ومن أوضح علامات ذهاب المكارم: شيوع الخمر التي دفعت الناس إلى غض الطرف عن المحارم والذود عنها، قال بعض الشعراء في ذلك العصر:

أرى كل قوم يمنعون حريمهم وليس لأصحاب النبيذ حريم

بل إن الجاحظ غالى في نظرته الخلقية لعصره؛ إذ قال: كان هذا المعنى في أصحاب النبيذ أوجد - أي أكثر ما يكون - فأما اليوم فقد استوى الناس[22].

فهذه صورة تقريبية لأهم ملامح الحياة الاجتماعية في عصر البخلاء، كما صورها الجاحظ في كتابه. وهناك ثلاثة جوانب مهمة كفيلة بتقريب صورة تلك البيئة، بل تجسيدها عند تضام معطياتها مع ما قدمه الجاحظ في البخلاء، وهذه الجوانب هي الجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية، ولذا رأيت أن أتخذها منطلقاً لحديثي حول صورة المجتمع العباسي في كتاب البخلاء.

أولاً: الجانب الاجتماعي:

ظروف الحياة في ذلك العصر كانت غاية في التعقيد الحضاري والخروج على المظاهر التي عرفت بها المجتمعات العربية الإسلامية في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم وعصور خلفائه الراشدين، فالمجتمع الإسلامي في العصر العباسي كان مزيجاً من حضارات وأعراف وأجناس متعددة اختلطت وتشابكت وتلاقحت تلاقحاً غريباً في دمائها وأفكارها وعاداتها وتقاليدها وأنماط تفكيرها وخصائص سلوكها، وقد انقسم الناس من حيث الوضع الاجتماعي إلى خاصة وعامة، فالخلفاء العباسيون كانوا يعيشون في قصورهم الفارهة في معزل عن الرعية وبعيداً عن العامة الذين يمنعهم الحراس والحجاب كما

كان الشأن في بلاط ملوك الساسانيين[23]، فلا يجدون متنفساً لما يلقونه من تهميش إلا الفرجة على الحواة والقرادين ويتجمعون حول القصاص الذين يقصون عليهم قصصاً متفائلة أو تضرب بسهم في تفريج الهموم بالانتقام للمظلوم من الحكام والظالمين، أما قصورهم عظماء الدولة من الخلفاء والوزراء والوجهاء، فكانت في فخامتها وما تشتمل عليه، شاهدة على تجذر ظاهرة التفاوت الطبقي في المجتمع العباسي.

● التفاوت الطبقي:

من أبرز مميزات العصر العباسي التي تجلت بوضوح في كتاب البخلاء: «تفاوت الطبقات»، فهناك طبقة السادة من علية القوم وأغنيائهم، وهناك طبقة العامة من الغوغاء والعبيد والموالي وغيرهم من الفقراء والمعدمين:

1 - طبقة السادة الذين يملكون كل شيء ويتنعمون بما يستطيعون من وسائل الترفيه، ويعيشون حياة هانئة ناعمة ويقابلون من المجتمع المحيط بالتوقير والإجلال والمهابة والاحترام، فهم لا يجلسون إلا في صدور المجالس ويأمرون فيطاعون ويشيرون فيستجاب لهم، لهم مجموعة من مظاهر الترف التي ينعمون بها فلم تكون مظاهر الترف في ذلك العصر قاصرة على الخلفاء وحدهم، بل كان يرفل في أعطافها بطانة الخلفاء وحواشيهم من الأمراء وولاة العهود وكبار القواد والوزراء والحجاب، ومن نالوا حظوة القرب من الخلفاء من الشعراء والعلماء والأطباء والمغنين والندماء والمسامرين والكتاب، وذلك بسبب ما كان يفيضه عليهم الخلفاء من أكداس المال وما يمنحونه إياهم من القطائع وصنوف الهبات والأعطيات.

2 - أما عامة الناس فكانوا يعيشون في فقر مدقع وضنك شديد ولا يجدون في حياتهم العادية ما يفرج عنهم، فكانوا يعيشون حياة ملؤها البؤس والشقاء في ذلك المجتمع الطبقي الرأسمالي الذي عاشت فيه طبقة مترفة غاية الترف في قمة الهرم الاجتماعي بينما هبطت الطبقة الأخرى إلى الحضيض، في سفحه، وكان أبناؤها يشعرون بالضعة والهوان ويصطلون بنار الغربة في مدينة مترفة كبغداد، أو في بقية المدن في إطار الدولة العباسية، فهذه الفوارق الاجتماعية والطبقية بين الناس جعلت العامة يشعرون بالضعة وبضياع شخصيتهم وسط طوفان الوصوليين والانتهازيين والمتجرين، جعلهم ينطوون على أنفسهم وينفضون أيديهم من السياسة بسلبية كبيرة وأسوأ صورة لسلبية العامة في ذلك الوقت ما تقره كتب التاريخ من أن الخليفة «المهتدي» لما ضيق الأتراك الخناق عليه لجأ إلى العامة فلم يأبه به أحد فتمكن منه الأتراك وخلعوه وقتلوه[24].

● **الجانب الثقافي:**

ازدهرت الثقافة العربية وتألقت في أيام الدولة العباسية، وهذا أمر طبيعي لأن الدولة بلغت قمة المجد والعظمة، قوة وحضارة وغنى، وتلك هي العوامل الثلاثة التي ينمو بتأثير منها الفكر والثقافة والعلم، وكان من أهم مظاهر الازدهار الثقافي أن عامة الناس وخاصتهم اعتادوا إرسال أطفالهم إلى الكتاتيب التي كانت منتشرة آنذاك في كل مكان[25]، وإلى جانب الكتاتيب كان ذلك العصر يمتاز بوجود السوق الأدبية المشهورة في بادية البصرة وهو المعروف آنذاك وحتى الآن باسم سوق (المربد) وكان منهلاً للثقافة العربية وكان الناس يغدون عليه ويروحون للقاء الفصحاء من الأعراب، كما كانت المساجد في ذلك العصر أشبه بالجامعات التي تزخر بالعلماء الكبار في كل فروع

المعرفة، ولكن يبدو أن المترددين على حلقات العلم في المساجد آنذاك كانوا يختلفون قلة وكثرة بحسب أهمية الحلقة، والحاجة الاجتماعية والفكرية إليها، فحلقات الفقه كانت من أكثر الحلقات احتشاداً بالطلاب الذين يختلفون إليها طمعاً في مناصب الحسبة أو القضاء، أو الشرطة أو غيرها من المناصب السياسية، كما كان علم الكلام والمجادلة والمناظرات من المعارف التي يعتني بها العامة والخاصة على السواء.

ومن الأسباب التي أعانت على إحداث نهضة ثقافية وفكرية في ذلك العصر: المجالس والمجامع العلمية، وظهور صناعة الورق وانتشارها، واتخاذه وسيلة للكتابة، فترتب على ذلك ظهور المكتبات ودكاكين الوراقين وانتشار النساخ، ومن ثم زيادة عدد النسخ المدونة من الكتاب الواحد، ومن المظاهر الثقافية في ذلك العصر شيوع المكتبات العامة، حتى إنه ليقال إن الدكاكين التي كانت مهنتها التجارة في الكتب كان أصحابها لا يمنعون من يؤمونها بقصد القراءة الحرة[26]؛ وهذه النهضة الفكرية الواسعة كان من آثارها أنها عملت على تغلغل الثقافة بين جميع الطبقات بلا استثناء حتى أن النساء كن يختلفن إلى حلقات المتكلمين والفقهاء وغيرهم، وقد برزت في الثقافة الدينية حينذاك نساء كثيرات، ومنهن من جلسن لسماع المظالم والحكم بين المتظلمين، وقبل ذلك أشار عدد من الكتاب في القرن الثالث الهجري إلى شيوع تصدي النساء للكتابة والخطابة والعمل في بعض المناصب الإدارية في الدولة العباسية.

وقد قدم كتاب البخلاء عدداً كبيراً من الظواهر والمظاهر اللافتة للنظر والتي لم يعتن بها الجاحظ في كتاب من كتبه على هذا النحو، مثلما فعل في كتاب (البخلاء)، لدرجة أن بعض الكتاب المعاصرين أرجع إلى ذلك وحده، أهمية هذا الكتاب.

فنحن إذا تجاوزنا الصورة الكاريكاتورية التي يرسمها الجاحظ

للبخلاء، في كتابه سنجد عالماً مشرع الأبواب أمامنا، يجسد لنا صورة نابضة حية للحياة العباسية في عصر الجاحظ هذه الصورة تقدم لنا نموذجاً مفصلاً للحياة العباسية في الغنى والترف أو الفقر والإملاق، كما تقدم لنا نفسية العداء بين العرب والشعوبية، وجانباً من تملق الشعب للعباسيين بالغض من الأمويين استرضاءً للحكام، وتقدم لنا ما كان يعتلج في وجدان ذلك العصر من ألوان الثقافة وأنماط التفكير، وتقدم كذلك صوراً متعددة لما ساد المجتمع آنذاك من نظم مدنية وتنظيمات اجتماعية، وكلها عناصر تشكل في مجموعها صورة المجتمع الكاملة فكراً وسياسة واجتماعاً واقتصاداً، ونحن هنا معنيون بكل هذه الأقسام.

● **الجانب السياسي:**

كان العنصر العربي في مطلع الدولة العباسية هو صاحب السيادة والسيطرة والهيمنة في كل شيء، ثم بدأ العنصر الفارسي يسيطر تدريجياً بداية من البرامكة في أيام الرشيد وإن كانت القبضة العربية هي الأقوى ثم أخذت هذه القبضة تضعف وتتراخى شيئاً فشيئاً إلى أن سلمت الزمام تماماً للفرس بعد قتل الأمين وتولي المأمون وظل الأمر كذلك إلى أن أقبل المعتصم فعمل على إبراز عنصر جديد من عنصر الأتراك، وإن كانت قبضته وقبضة ابنه الواثق من بعده هما القويتان صاحبتا الحل والعقد فلما مات الواثق وجاء المتوكل بوساطة إيتاخ ومن حوله تجلى الاستبداد التركي بمقاليد الأمور في أبشع صورة، فالخليفة رهن مشيئتهم بقاؤه أو عزله أو قتله، فقد قتلوا المتوكل والمستعين والمعتز والمهتدي.

ويمكن لنا أن نجمل الحالة السياسية في العصر العباسي في واجهتين ميزتا الحياة السياسية فيه منذ بداءته في ذي الحجة سنة 132هـ، وحتى سنة 255هـ التي شهدت نهاية الخليفة المعتز بالله وبداية

خلافة المهتدي بالله، وهي السنة التي كادت تجمع الروايات على أن الجاحظ مات أثناءها؛ هاتان الواجهتان هما:

1 - **الواجهة الخارجية**: وقد بلغت الدولة العباسية ذروة المجد فيها: هيبة وسلطاناً، واستمرت هذه الهيبة والقوة إلى أن انتقلت مقاليد الحكم إلى «المتوكل» الذي نصبه الأتراك دون الرجوع إلى مشورة أحد، سنة 232هـ.

2 - **الواجهة الداخلية**: تنوعت فيها صنوف الاضطرابات والقلاقل والثورات ومظاهر الشغب على مستويات منوعة، وما ذلك إلا لتعدد العناصر المتنافرة في الدولة آنذاك، وكان من أهم هذه العناصر:

[I] **العنصر العربي**: توزع العنصر العربي في ذلك العصر عدد من المذاهب والانتماءات، فكان منهم الشيعة من أبناء علي بن أبي طالب، وهم من أشد أعداء الدولة العباسية والحانقين عليها وعلى أبناء عمهم العباس، ويرون أنهم جائرون مغتصبون لحقهم في الخلافة حيث زعموا أنهم أحق بذلك منهم لقرابتهم القريبة من رسول الله صلى الله عليه وسلم لأنهم أبناء فاطمة الزهراء رضي الله عنها، وهنا إشارة إلى محمد بن الحنفية، ابن علي بن أبي طالب من غير فاطمة الزهراء، وكان من المنشقين على الدولة العباسية.

[II] **العنصر الفارسي**: كان الفارسيون شديدو التطلع إلى إحياء المجد الفارسي القديم بوساطة إغراء الحكومات العربية بعضها ببعض لذلك أعانوا العباسيين ضد الأمويين، لكنهم أحسوا بخيبة الأمل وضياع الجهود والأموال والدماء عندما أهملهم العباسيون ونظروا إليهم نظرة المتبوع لتابعه؛ ثم قدموا عليهم عناصر أخرى؛ وكانت هناك طائفة من الفرس ذات خطر كبير هي طائفة الزنادقة من

المجوس الذين كانوا على مذهب ماني الثنوي، وكذلك أنصار الزرادشتية والمزدكية حاولوا بعث دياناتهم القديمة في شكل حركات سياسية، وعملوا على نشرها بين المسلمين بوساطة الثورات السياسية، في محاولة لتغيير نظام الحكم القائم بقوة السلاح، ولما فشلوا سياسياً تحولوا إلى الدعوة الاجتماعية.

[III] **العنصر التركي**: وهو من العناصر التي استفحل خطرها بعد موت الخليفة الواثق إذ حملوا رجال الدولة علي البيعة للمتوكل سنة 232هـ، كما قتلوا من بعده المستعين والمعتز والمهتدي.

[IV] **عناصر أخرى**: وكانت هناك بعض العناصر الأخرى العربية وغير العربية، من بينها طائفة من بقايا الأمويين الذين كانوا يستميتون في سبيل استرجاع عز ذاهب ومجد غارب، وكان الخوارج من طوائف العنصر العربي، الذين أضعف المأمون قوتهم، لكن ثورتهم ضد الدولة العباسية كانت لما تزل متوقدة متحفزة للسفور دائماً.

العناصر البيئية في المجتمع العباسي

كان المجتمع العربي في الدولة العباسية يضم عدداً من العناصر غير العربية من الهند والفرس والروم والترك والديلم وغيرها إلى جانب العنصر الرئيس وهو العنصر العربي.

- **العـرب:**

كان العنصر العربي ينقسم إلى نوعين: الأعراب من البدو، وهم أصحاب النجعة وارتياد الكلأ وتتبع مساقط الغيث؛ والعرب وهم الذين استوطنوا الريف والمدن والقرى، وهم أرق طبعاً وألين جانباً وأكثر تحولاً وتمذهباً من الأعراب؛ فكان الأعراب والخلص من العرب الأقحاح

هم المبقون على خصائصهم، الذين لا يتنكبون دربها؛ قال معاوية في سمات وصفات القبائل العربية: «من لم يكن من بني عبدالمطلب جواداً فهو دخيل، ومن لم يكن من آل الزبير شجاعاً فهو لزيق، ومن لم لم يكن من بني المغيرة تياهاً فهو سنيد»، وقال سلم بن قتيبة: «إذا رأيت الثقفي يعز من غير إطعام ويكسب لغير إنفاق، فبهرجه.. بهرجه..!» أي أهمله، وقال بلال بن أبي بردة: «لولا شباب ثقيف وسفهاؤهم ما كان لأهل البصرة مال»، وقد بقي الأقحاح من العرب على سجيتهم يجتمعون في المساجد ويفيضون في الحديث ويذكرون الشعر والشاهد والمثل، ومن الخبر والأيام والمقامات يدعون ما يريبهم إلى ما لا يريبهم، ويسكتون إلا عما يوقنون أنه يسر من حضر مجلسهم، وقد ذم أبو العاص بن عبدالوهاب رجلاً من ثقيف يبخل ويأمر الناس بالبخل ويزينه في عيونهم، فقال له أبو العاص: «لقد سرى إليك عرق، ولقد دخل أعراقك جور، ولقد عمل فيها قادح، ولقد غالها غول؛ وما هذا المذهب من أخلاق صميم ثقيف، ولا من شيم أعرقت فيها قريش، ولقد عرض لك إقراف وأفسدتك هجنة»[27]؛ والمقرف: هو الذي أمه عربية وأبوه ليس كذلك، والمهجن من كانت أمه غير عربية وأبوه عربياً.

● الفرس:

كان العنصر الفارسي من العناصر التي اختلطت بالعرب في مرحلة مبكرة من التاريخ الإسلامي، لكنهم مروا بمرحلة مظلمة في العصر الأموي إذ عاشوا في قهر وظلم اجتماعيين؛ بسبب تعصب الأمويين للعرب ومناوأتهم للعنصر العباسي؛ فوجدوا في العصر العباسي فسحة للتعايش مع العرب، وفرصة للقصاص من تهميش بني أمية لهم، وعلى الرغم من أن مطامعهم لم تتحقق على الوجه الذي كانوا يرجونه إلا أنهم ظلوا يحتالون على ذوي السلطان بالخداع والمداهنة حتى تفتح أمامهم أبواب السلطان ويتاح لهم تولي المناصب

القيادية في الدولة، ولذلك شاع في المجتمع العباسي آنذاك أن الفرس أهل غش وخداع، وقد روى الجاحظ خبراً عن والٍ كان بفارس لم يعرفه إلا أنه إما أن يكون خالداً أخا مهرويه أو غيره، قال: «بينا هو يوماً في مجلس، وهو مشغول بحسابه وأمره، وقد احتجب جهده ما أمكنه الاحتجاب؛ إذ ظهر بين يديه شاعر فمدحه، فلما فرغ أقبل على كاتبه، وقال: أعطه عشرة آلاف درهم ففرح الشاعر فزاده، وجعل الشاعر يفرح وهو يزيد حتى بلغت أربعين ألف درهم، فلما أظهر كاتبه العجب، قال له: يا أحمق، إنما سرنا بكلام وسررناه بكلام.. ويلك!، أوتريد أن تعطيه شيئاً؟»[28].؛ وكان للخراسانيين خبر ذائع بين الناس في ذلك العصر، لكثرة نوادر بخلهم؛ وخراسان إقليم فارسي هو أخص نادرة في البخل والغش من فارس، ومرو مدينة في خراسان، هي أخص من الجميع بقدر ما خصهم الناس به في هذا الشأن؛ فقد بالغ الناس في التندر بما عرفت به مرو من بخل، قال ثمامة بن أشرس النميري وكان من زعماء المعتزلة: «لم أر الديك في بلدة قط إلا وهو لافظ يأخذ الحبة بمنقاره، ثم يلفظها قدام الدجاجة، إلا ديكة مرو تسلب الدجاج ما في مناقيرها من الحب»؛ ثم غالوا في إلصاق البخل بهم فنسبوا البخل إلى تراب مرو ومائها ومناخها وأهلها وحيوانها؛ قال ثمامة: «إن بخلهم شيئ في طبع البلاد، وفي جواهر الماء، فمن ثم عم جميع حيوانهم»، فهو في أطفالهم على الفطرة، فقد روى أحمد بن رشيد خبراً عن صبي صغير بخل عليهم في مجلس أبيه في الطعام والشراب وغيرهما، فضحك أبوه، وقال ما ذنبنا؟ هذا من علمه ما تسمع..!، يعني أن البخل طبع فيهم وفي أعراقهم وطينتهم.

وقد أورد الجاحظ عدداً من الروايات التي تحقق فكرته عن بخل الفرس بعامة، وأهل مرو بخاصة، كما روى من الحكايات ما يؤكد بخل أهل مرو وكرم العرب، ومن ذلك أن رجلاً من أهل مرو كان لايزال يحج

ويتجر وينزل على رجل من أهل العراق فيكرمه العراقي ويكفيه مؤنته مما يحتاج إليه، وكان يقول للعراقي: «ليت أني رأيتك بمرو حتى أكافئك، وبعد دهر عرضت للعراقي حاجة في مرو، فلما قدمها مضى إليه في ثياب سفره فأنكره المروزي، والعراقي يخلع قناعه وعمامته وينتسب له، فلما رأى المروزي، أنه لم يبق شيء يتعلق به المتغافل والمتجاهل، قال: لو خرجت من جلدك لم أعرفك»[29].

● من أنواع الناس في عصر البخلاء:

المجتمع العباسي شأنه شأن أي مجتمع من المجتمعات ينقسم الناس فيه من حيث المزاج إلى كالحين وفكهين، ومن حيث الدين والخلق إلى صالحين وطالحين، ومن حيث المال إلى أغنياء وفقراء، ومن حيث العطاء إلى بخلاء وسمحاء، ومن حيث النعمة إلى مترفين ونفاجين؛ لكن يبدو أن المجتمع العباسي آنذاك كان يميل إلى الفكاهة حتى وإن كانت باردة، وهم يقبلون عليها ويهشون لها، وقد نجم عن ذلك ظهور طائفة المتندرين الذين يلتقطون من المواقف والأقوال والأفعال ما يبعث على التندر بالمفارقة الطرف والنوادر والملح، قال تمام بن جعفر: ليس يفسد الناس إلا الناس؛ هذا الذي يتكلم بالكلام البارد وبالطرف المستنكرة، لو لم يصب من يضحك له وبعض من يشكره ويتضاحك له، لما تكلف النوادر»[30]؛ ويبدو أن أمر هؤلاء المتندرين الفكهين قد بلغ الدرجة التي يقصد معها عظماء الدولة منازلهم، فهذا جعفر بن يحيى البرمكي وزير الرشيد مر بباب الأصمعي، ودفع إلى خادمه كيساً فيه ألف دينار، وقال له: «سأنزل إلى الأصمعي، وسيحدثني ويضحكني. فإذا رأيتني قد ضحكت فضع الكيس بين يديه». فلما دخل عليه، لم يدع الأصمعي شيئاً مما يضحك الثكلان والغضبان إلا أورده عليه. وكانت بغداد تعج بعدد كبير من الفكهين الظرفاء، منهم: أبو الحارث جمين المديني صاحب النوادر والمزاح، والهيثم بن مطر الفأفاء، وأبو

إسحق مزيد المديني، وابن الأحمر؛ قال الجاحظ: لو أن أحداً ألزق نادرة بأصحاب هذه الأسماء وكانت باردة لجرت على أحسن ما يكون. وفي مقابل هؤلاء كان يعيش في المجتمع العباسي آنذاك نوع آخر من الناس يؤثر العبوس والقطوب؛ وكانوا يَعُدُّون البكاء من صلاح الطبائع إذا وافق الموضع ولم يجاوز المقدار، وأنه دليل على الرقة والبعد عن القسوة، وربما عُدَّ كذلك من الوفاء وشدة الوجد على الأولياء، وهو أعظم ما تقرب به العابدون واسترحم به الخائفون، ومن رواياتهم وأخبارهم أن عامراً بن عبد القيس ضرب بيده على عينه فقال: «جامدة شاخصة لا تندى»؛ ومن البكائين في ذلك العصر: صفوان بن محرز، وصالح بن حنين، وابن النواء؛ وسليمان بن عمر أبي محمد المكي الذي قال حين عوتب في قلة الضحك وشدة القطوب: «إن الإنسان أقرب ما يكون من الهزل إذا ضحك وطابت نفسه»؛ وكانوا يسمونهم البغضاء لسيادة الهزل والمزاح والفكاهة في ذلك العصر.

وكما ضم المجتمع العباسي في عصر كتاب البخلاء: الكالحين البكائين، والمتفكهين الساخرين؛ ضم كذلك الزهاد والماجنين، ومن أشهر زهادهم: بكر بن عبدالله المزني، وعامر بن عبد القيس العنبري، ومؤرق العجلي، ويزيد الرقاشي؛ وقد كان تيار الزاهدين بمثابة رد فعل خلقي لما وصل إليه المجتمع العباسي من ترف وانحلال ومجون بلغ ذروته بتقريب الخصيان والمتهتكين واصطناع طائفة من الفتيات الغلاميات للهو بهن من سبيل اللهو بالغلمان؛ وشيوع الخمر والتهتك بين الناس، وقد كان من هؤلاء المتهتكين الماجنين: أبو كعب الصوفي، وعبدالمؤمن القاص، والشاعران: أبو نواس واصف الخمر، والحسين بن الضحاك الخليع الذي شبب بالغلمان؛ وكان من الناس في عصرهم أيضاً: الفقير المعدم الذي لا يجد قوت يومه، والذي طحنته متغيرات الحضارة وجنت عليه الطبقية التي سادت المجتمع، ومنهم الغني المترف الذي حيزت له

الدنيا، فهو يعب من نعيمها، وهؤلاء الأغنياء أنواع؛ فمنهم السمحاء الأسخياء، ومنهم البخلاء، ومنهم الممزوج الذي هو سخي وبخيل: يسخو بالمال ويبخل بالطعام في الغالب[31].

● الطبقية:

شهد المجتمع العباسي في صدر الدولة نوعاً من الاستقرار النسبي والانتعاش الاقتصادي، ولكن الهوة بين الطبقات الاجتماعية العليا والطبقات الدنيا سرعان ما أخذت في الاتساع، حتى صارت الحياة بكل أطايبها وملذاتها رهناً بالثراء الفاحش الذي صار متاحاً لتلك الطبقات العليا (من الوزراء، والولاة، وكبار الموظفين والتجار.. إلخ)، في حين صارت عبئاً ثقيلاً غير محتمل عند الطبقات الدنيا، كما هو الشأن في النظم الرأسمالية؛ فقد صارت بغداد مدينة المال، مدينة للأغنياء ذوي الثراء، فهؤلاء وحدهم هم الذين يملكون القدرة على الاستمتاع بالحياة فيها؛ أما الفقراء، فلم يكن لهم مكان فيها إلا أن يعيشوا مطحونين تعساء؛ والأمر نفسه سنة عامة؛ فأي مجتمع من المجتمعات فيه صنوف متضادة ومتفاوتة من الناس والعلاقات، فيهم السلاطين والمساكين والخلفاء والمكدية، والنساك والفتاك، ومنهم من يعمر السجون كما أن فيهم من يعمر مجالس الذكر؛ قال ابن التوأم: ليس في الأرض بلدة واسطة ولا بادية شاسعة ولا طرف من الأطراف إلا وأنت واجد بها المديني والبصري والحيري. وقد ترى شنف الفقراء للأغنياء، وبغضهم لهم وتنكرهم عليهم، وتسرع الرغبة إلى الملوك، وبغض الماشي للراكب. وعموم الحسد في المتفاوتين، وقال سهل بن هارون: «ليس من أصل الأدب ولا في ترتيب الحكم ولا في عادات القادة، ولا في تدبير السادة أن يستوي في النفيس: التابع والمتبوع والسيد والمسود كما لا تستوي مواضعهم في المجلس ومواقع أسمائهم في العنوانات، وما يستقبلون به من التحيات»[32]؛ هذه هي النظرة

الطبقية التي كان يتعامل بها المجتمع مع الأغنياء، بل إنها وصلت لأبعاد غير منطقية في بعض الأحيان؛ إذ كان يجب على الفقير أن ينهزم أمام الغني وإن كان منتصراً، وبذلك تفاضلت المجتمعات آنذاك، فأهل ذلك العصر يفضلون فقراء أهل الأبلة على فقراء أهل البصرة، لأن فقراء أهل الأبلة أشد تعظيماً للأغنياء، وأعرف بالواجب، فهم يعتدون بأغنيائهم ويمتنعون عنهم في المشاجرات، فقد وقع كلام بين رجلين أبليين، فأسمع أحدهما صاحبه كلاماً غليظاً فرد عليه من كلامه، فأنكروا ذلك إنكاراً شديداً لأن المردود عليه أكثر من الرّادِّ مالاً، وقالوا: «إذا جوزنا هذا له، جوزنا لفقرائنا أن يكافئوا أغنياءنا (أي أن يساووهم)، ففي هذا الفساد كله».



أقسام الأغنياء:

ينقسم أصحاب الأموال في ذلك العصر إلى سمحاء وبخلاء، وخليط منهما؛ أما السمحاء فيستمدون لمذهبهم أوامر الله عز وجل ورسوله صلى الله عليه وسلم وإجماع الأمة، وكل ما يؤكد أن السخاء هو طبع الإسلام، ومن أمر الله عز وجل وهو فطرة العرب، أما البخلاء فيستمدون لمذهبهم الخوف من الإسراف ومن ضياع المال، وعنايتهم به إنما تنبع من أمر الله عز وجل للمؤمنين بعدم الإسراف، فأهل السخاء يرون أن الأمة لم تبغض جواداً قط ولا حقرته، بل أحبته وعظمته، بل أحبت عقبه، وأعظمت من أجله رهطه، وعلى خلاف هذا يعاملون البخيل، فهم يبغضونه مرة، ويحقرونه مرة، ويبغضون بفضل بغضه ولده، ويحتقرون بفضل احتقارهم له رهطه، ولمحبة الأمة في الأغنياء تعلمت وتدارست محاسنهم، وأضافت إليهم من نوادر الجميل ما لم يفعلونه، ونحلوهم من غرائب الكرم ما لم يبلغوه، ولبغض الناس للبخلاء أضافوا إليهم من نوادر اللؤم ما لم يبلغوه، من غرائب البخل

ما لم يقترفوه، حتى ضاعفوا عليهم من سوء الثناء بقدر ما ضاعفوا للجواد من حسن الثناء؛ فالجواد هو من طلب حسن الذكر ورجى الشكر وادخر الأجر، أما البخيل فهو من كان زاهداً في هذه الأمور[33].

● **البخلاء:**

وقد شكل البخلاء مذهباً قوياً موثراً في التشكيل الاجتماعي للعصر العباسي إذ كان لهم ناد يجتمعون فيه، وحلقة يقعد فيها أصحاب الغنية، والبخلاء الذين يتذاكرون الإصلاح وطرق البخل ومكانهم في الأغلب المسجد، حتى سموا بالمسجديين، ويبدو أن مسجد ابن رغبان بحي البصريين في بغداد كان ملتقاهم ومحط رحالهم، وكان على رأسهم فيه أبو عبدالرحمن الثوري، واجتمع له منهم عدد كبير، منهم: إسماعيل بن غزوان، وجعفر بن سعيد، وخاقان بن صبيح، وعبدالرحمن العروضي والحزامي عبدالله بن كاسب، ومنهم سهل بن هارون، وأبو يعقوب الخريمي، وكان أبو سعيد المدائني إماماً للبخل في البصرة في ذلك العصر؛ وكان البخل عندهم دعوة ومذهباً اقتصادياً وكان الثوري يحتج للبخل ويوصي به ويدعو إليه[34].

● **الممزوج:**

كانت هناك طائفة من الناس لا تنتمي إلى البخلاء، ولا إلى الأسخياء، فهم يجودون بالأموال لكنهم يبخلون بالطعام وقد روي عن هذه الطائفة من أعجايب الأخبار الكثير، ومن ذلك أن عبدالملك بن قيس الذئبي دعا رجلاً من أشراف البصرة، فاصطحب الرجل معه مسكيناً، فلما رآهم عبدالملك، وكان جواداً بالدراهم بخيلاً على الطعام، ضاق ذرعاً بالمسكين فأقبل عليه وقال له: ألف درهم خير لك من احتباسك علينا واحتمل غرم ألف درهم، ولم يحتمل أكل رغيف؛ وصاحب هذا المذهب هو الممزوج الذي امتزج فيه السخاء والبخل، فكان

وسطاً بين الكريم والبخيل[35]، وهناك نوع رابع مسرف في إنفاقه على نفسه، بخيل على غيره.

● **المترفون:**

من الأغنياء البخلاء أو السمحاء على حد سواء من يتخذ الجواري والخدم، والدواب والحشم، والآنية العجيبة والبزة الفاخرة، والشارة الحسنة، كما أنهم استكثروا من مظاهر الترف مثل حب القيان والغناء والولوع بالخصيان، وحب الصيد والشراب، وحب المراكب، ونزاهة البحر، وإكثارهم من الاحتفالات، وكلها من مظاهر الترف والمفاخرة وطلب الرفعة والعظمة، ومن مفاخراتهم أيضاً الإسراف والمطاولة في البنيان، وركوب البراذين، ومن مظاهر الترف في ذلك العصر أيضاً الخيوش، جمع خيش وهي الخيمات، ولعلها في ذلك الوقت كانت تتخذ صيفاً لعظماء الناس، وهي عند ذاك أشبه بظاهرة التبدي في الجزيرة العربية حيث يخرج الناس بالخيام إلى البوادي يقضون فيها من ليالي الصيف الليلة والليلتين، ومن مظاهر الترف كذلك عندهم: اتخاذ الحمامات في الدور وهي أشبه بالبانيو الآن، وكذلك كان من إغراقهم في الترف أن رتبوا من يرسل إليهم في كل يوم مقداراً من الثلج والريحان؛ وكانوا يستخدمون في الصيف المراوح لجلب الهواء وهي مراوح أولية مصنوعة من الريش يحركها الغلمان[36].

ومن الناس من وصف بيئة كاملة بالبخل ومنهم من وصف بيئة أخرى بالكرم؛ فمن البيئات العباسية التي وصفت بالبخل أهل الجزيرة بين دجلة والفرات، وقد روى الجاحظ عن أصحابه قولهم: نزلنا بناس من أهل الجزيرة، وإذا هم في بلاد باردة، وإذا حطبهم شر حطب، وإذا الأرض كلها غابة واحدة طرفاء. فقلنا: ما في الأرض أكرم من الطرفاء، (أي أحسن وقوداً)، قالوا: هو كريم، ومكرمه نفر. قلنا: وما الذي تفرون منه؟ قالوا: دخان الطرفاء يهضم الطعام، وعيالنا كثير..!»،

هاؤم أهل الجزيرة هم على خلاف أهل المازح الذين لا يعرفون البخل، مع أنهم أسوأ الناس حالاً، وكما وصفوا بيئة بالكرم وأخرى بالبخل، وصفوا كذلك جنساً كاملاً بالبخل وآخر بالكرم، فنحن نجد عند الجاحظ في بخلائه أن الفرس بخلاء، والزنج أسخياء[37].

● المجالس:

1 - **مجالس الحشمة**: وهي نوع من المجالس المنتشرة في ذلك العصر، وكان يسودها الحياء والانقباض، ولا يستطيع أحد فيها أن يخرج عن وقاره ظرفاً أو هزلاً، وهذه المجالس تتميز بتنوع الجماعات وكثرتها وكبر المجلس، وعلى الأرجح هي مجالس الخلفاء والوزراء، وكان رواد تلك المجالس الكبيرة يختلفون إليها في جماعات، كل جماعة تمثل مذهباً فكرياً أو اجتماعياً، يصطبغ دوره في المجلس بوحدة الاتجاه المذهبي والنفسي[38]، ومثل هذه المجالس مهما تعددت فهي محدودة بمحدودية الطبقة القائمة عليها.

2 - **مجالس العلوم والمناظرة**: شاعت في ذلك العصر المجالس الفكرية، وهي مجالس العلوم والمناظرات الفكرية والمذهبية؛ وهي واسعة الانتشار والتأثير في ذلك العصر، تبعاً لاهتمام الناس البالغ بمثل هذه المجالس ومناظراتها التي كانت تضطلع بدور إعلامي أشبه بشعر المناقضات في الدولة الأموية، وقد كانت حلقاتها تعقد في الدور والقصور والمساجد والجبان والمسالك، وقد ازدهرت في هذا العصر مثل هذه المجالس تبعاً لازدهار الشغف العلمي، وطمعاً في منح الخلفاء والأمراء ونيل الحظوة عندهم، ولاشتهار الأمر بين العامة كانوا يتدارسون نتائج تلك المناظرات، وقد كان الخلاف شديداً بين أنصار المذاهب وأهل الأمصار

والشعوب، وكانت العصبية للبلاد وللنمط العلمي فيها شديداً، وهذا كله كان وقوداً صالحاً لاشتعال نار المناظرة وحدتها بعنف وقوة، وكان يتفرع عن تلك المجالس أيضاً مجالس العلماء، مثل مجالس مويس بن عمران والأصمعي؛ ومن آداب تلك المجالس مراعاة مشاعر الجالسين، فلا يذكرون ما يسيء إليهم من هجاء أقوامهم أو يوغر صدورهم بمدح عدوهم، قال فتى من البصرة لعبدالنور كاتب إبراهيم بن الحسن لو عرفنا نسبك كفيناك سماع ما يسوءك من هجاء قومك، ومن مديح عدوك[39]؛ إلا أن مجالس المناظرات - حتى تلك التي كانت تتم في بلاط الخلفاء - لم تسر على ذلك النهج بل تعدته إلى الرغبة في الانتصار المطلق مهما كانت السبل إلى ذلك الانتصار وإن كان سوفسطائية وتطاولاً على الخصوم.

3 - **مجالس الإخوان**: كانت مجالس الائتناس من السنن الإسلامية المتبعة فقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم - كما في حديث ابن عباس - إذا فاض من عنده من الحديث بعد القرآن، يقول: أحمضوا (أي أفيضوا فيما يؤنسكم من الكلام)؛ وذلك لما خاف عليهم من الملال؛ وأحب أن يريحهم، فأمرهم بالأخذ في ملح الحديث والحكايات؛ لأن العرب لا يحبون الوحدة ولا الفراغ، لأنهما أجمع الخصال لأبواب المكروه من الشغل حتى وإن كُفِيَ الواحد منهم أمر الدنيا، وما ذاك إلا كراهة في النبذ والعجز، وقد كان الاجتماع عند أبناء ذلك العصر ينبع من استطالة فراغ الأيام، والرغبة في الأنس بالإخوان أو التمتع بالمنادمة، فلأحاديث بعض رواد هذه المجالس حلاوة تدعو إلى الاستكثار منهم، بل وإلى الإذعان لهم بإحضار غرائب ما يشتهون[40]، بل إن أبا هذيل العلاف كان يوزع الهبات من ماله على زائريه في المجلس، قال: «يدي هذه صناع في الكسب ولكنها في الإنفاق خرقاء..!»، كم

تظن من مائة ألف درهم قسمتها على الإخوان في مجلس»؛ وكانت للقوم أماكن يجتمعون فيها خارج منازلهم تسمى أندية، وكانت لهم أروقة يستقبلون فيها ضيفان المنازل تسمى أحوية[41].

4 - **مجالس الشراب**: كانوا يقولون: جمع الشر كله في بيت وأغلق عليه، فكان مفتاحه السكر وعلى الرغم من ذلك كانوا يسرفون في شرب الخمور ويجتمعون لها في مجالس خاصة بها، فكان منهم من لا يرضى بالشراب في البيت منفرداً حتى لا يفوته الحديث المؤنس والسماع الحسن؛ فكانوا يجتمعون له ولا يمنعونه عمن يطلبه كما كانت عندهم أوقات للنبيذ داعية عليه؛ قال ابن جهانة الثقفية: «عجبت ممن يمنع النبيذ طالبه لأن النبيذ إنما يطلب ليوم فصد أو يوم حجامة أو يوم زيارة زائر أو يوم أكل سمك طري، أو يوم شربة دواء، ولم نر أحداً طلبه وعنده نبيذ ولا يدخره ويحتكره، ولا يبيعه ويعتقد منه [أي يجمعه ويقتنيه]، وهو شيء يحسن طلبه ويحسن موقعه وهو في الأصل كثير رخيص، فما وجه منعه؟.. إني لست أوجل - بما أهب منه - على نبيذي النقصان؛ لأني إذا احتجبت عن ندمائي بقدر ما أخرجت من نبيذي، رجع إلي نبيذي على حاله، فيبدو أن الواحد منهم إذا احتجب عادة أصحابه ومعهم قراب النبيذ، فهذا هو محمد المكي يزور إسماعيل بن غزوان ومعه قربة نبيذ؛ وقد تكون هذه المجالس صباحاً فيشربون الخمر على الريق؛ ومن عادات ومستلزمات جلسة الشراب عندهم: دريهم لحم وطسوج نقل وقيراط ريحان، فكانوا يتنقلون على الشراب بالنقل والمسليات مثل الجوز واللوز والسندق والريحان؛ وربما كان من عاداتهم في ذلك أنهم إذا علموا أن لدى أحدهم نبيذاً خمراً ذهبوا إليه دون دعوة، قال الحزامي: «إذا علم

الصديق أن عندي داذياً أو نبيذاً دق الباب دق المدل، فإن حجبناه فبلاء وإن أدخلناه فشقاء»؛ كما أنهم كانوا يتكلفون عند النشوة وسورة الشراب والخمار مثلما فعل زبيدة بن حميد عندما سكر كسا صاحبه قميصاً، على الرغم من بخله؛ وقد شرب تمام بن جعفر مرة النبيذ وغناه المغني فشق قميصه من الطرب[42].

● الدعوة:

الدعوة عند العرب: كان العرب ينزعون بطبعهم إلى الدعوة والتلاقي وما داخل ذلك من مؤاكلة وسمر، وكل ذلك بدافع ميثيولوجي واجتماعي، فمن رواسخ معارفهم ما قالوه من أن: «يد الله مع الجماعة»، و«في الاجتماع بركة»... وكان يستحث بعضهم بعضاً في ذلك فيقولون: «لم لا نتطاعم؟»؛ ويقولون: «طعام الاثنين يكفي الثلاثة.. وطعام الثلاثة يكفي الأربعة..»؛ فهذا من أهداف المؤاكلة عندهم إلى جانب الإيناس والاجتماع، حيث كان الاجتماع على الطعام عند البعض أقل من النفقة وأكثر ارتفاقاً وانتفاعاً بفضل أكلة واحد منهم لأخيه؛ وكانوا يحبون أن يرد لهم صاحبهم الدعوة ويدعوهم لزيارته في منزله وكانوا عادة ما يفعلون ذلك، غير أن بعضهم كان يحبس نفسه عن إجابة الداعي فقط دون أن يدعو إخوانه لمثل ما دعوه إليه، ومنهم أحمد بن خلف الذي كان «لا يفارق منازل إخوانه، وإخوانه مخاصيب مناويب (كثيرو الخير والعطايا) أصحاب نفح وترف، وكانوا يتحفونه ويدللونه ويفكهونه ويحكمونه، وفي الوقت نفسه يضمرون في أنفسهم أنهم ينتظرون دعوته إلى بيته محلاً لنزهة نفوسهم ومجالاً لأنسهم ونشوة لأوقاتهم[43]؛ وكانوا يعولون على من لا يدعو إخوانه إلى بيته وطعامه، فقد قالوا للحارثي: «والله إنك لتصنع الطعام فتغالي فيه ثم لا تشهده عدواً لتغمه ولا ولياً لتسره ولا جاهلاً لتعرفه

ولا زائراً لتعظمه ولا شاكراً لتثبته، وأنت تعلم أنه حين يتنحى (الطعام) من بين يديك ويغيب عن عينيك، يكون نهباً مقسماً ومتوزعاً مستهلكاً. فلِمَ تبيح مصون الطعام لمن لا يحمدك؟ وإن حمدك لم يحسن أن يحمدك؟ ومن لا يفصل بين الشهي الغذي وبين الغليظ الزهم؟»؛ فالطعام بعد رفعه من بين يدي صاحبه سيصير نهباً للخدم وما شاكلهم وهم لا يحمدون، وإن حمدوا لا يحسنون ذلك لقلة ثقافتهم وجهلهم بأساليب الحمد والمدح. فالأولى بالطعام أن يجعل لمن يتحدث بحديث ممتع ويصغي إذا تكلم مضيفه فيتمتع صاحب الدعوة بإنصاته كما تمتع بكلامه، وسيجد في حديثه ظرفاً وإيناساً ينقضي معه الزمن سريعاً خفيفاً لطيفاً ماتعاً[44].

الدعوة عند الفرس: كان الباعث على الدعوة وقاعدتها: الاجتماع والتلاقي والإئتناس؛ لذلك رأى الجاحظ في تصرف بعض الخراسانيين أمراً عجيباً عده من غريب ما يتفق للناس إذا شاهد خمسين رجلاً من الخراسانيين يتناولون الغداء على مباقل وهم حجاج في طريق الكوفة، فلم ير من جميع الخمسين رجلين يأكلان معاً، وهم مع ذلك متقاربون يحدث بعضهم بعضاً؛ والسبب في ذلك يرجع إلى خشونة عيشهم وملبسهم وهم في ذلك أكثر خشونة من خشونة العرب وأقل نعيماً من نعيمهم حال النعيم؛ وقد حكى الجاحظ قصة رجل من أهل مرو بخراسان كان لايزال يحج ويتجر وينزل على رجل من أهل العراق فيكرمه ويكفيه مؤونته وكان كثيراً ما يعد العراقي متمنياً قائلاً: ليت أني قد رأيتك بمرو.. إلى أن عرضت لذلك العراقي بعد دهر طويل حاجة في تلك الناحية، فدخل عليه والخراساني يتغافل فيعرفه ويتجاهل حتى استنفد معه الحيل فلما عدم المرزوي أنه لم يبق شيء يتعلق به المتغافل والمتجاهل بادر العراقي قائلاً والله لو خرجت من جلدك لم أعرفك[45].

● الإطعام وآدابه:

اعتاد العرب المؤاكلة، حتى إن معاوية بن أبي سفيان وهو في مرتبة الخلافة وعلى رأس الأمة وفي نبل الهمة وإصابة الرأي دعا إلى مائدته رجلاً مجهول الدار غير معروف النسب ولا مذكور في يوم صالح، وكان المهلب بن أبي صفرة يوصي القيم على موائده بالإقلال من الماء والإكثار من الخبز والطعام، وقد قال يوسف بن عمر الثقفي لقوام موائده: «أعظموا الثريدة فإنها لقمة الدرداء؛ فقد يحضر طعامكم الشيخ الذي قد ذهب فمه والصبي الذي لم ينبت فمه، وأطعموه ما تعرقون؛ فإنه أنجع وأشقى للقرم»، فموائدهم كانت تضم الشيخ الأهتم والصبي الذي لم تنبت له أسنان، وكان أحد أصحاب الجاحظ «يتزيد في تكثير الطعام وفي الحرص علي أن يؤكل. حتى قال [مازحاً]: من رفع قبل القوم غرماه ديناراً»[46]. وهذه صورة من صور المزاح التي كانت تسود الموائد إلى جانب الأحاديث وإدخال السرور والائتناس.

● صفات الطعام:

- **طعام الشعوب**: سئل بعضهم عن حظوظ البلدان في الطعام، فقال: ذهبت الروم بالجشم والحشو، وذهبت فارس بالبارد والحلو، وقال عمرو بن نهيوي: لفارس الشفارج والحموض [وهي المشهيات على الموائد]، وقال دوسر المديني: لنا الهرائس والقلايا [أي للحضر من العرب]، ولأهل البدو اللبأ والسلاء، والجراد والكمأة، والخبزة في الرائب والتمر بالزبد، ولهم البرمة والخلاصة والحيس والوطيئة؛ فالبادية كانت ذات رخاء نسبي في بعض الأوقات، بل إن الأصمعي تحدث عن خصب البادية ووفرتها، فقال سألت المنتجع بن نبهان عن

خصب البادية فقال: ربما رأيت الكلب يتخطى الخلاصة وهي له معرضةً شبعا[47].

- **ألوان الطعام**: تكون غذية؛ أي ذات غذاء كثير، وتكون قدية؛ والطعام القدي هو طيب الطعم والرائحة، ويكون في الشواء والطبيخ، ومن الأطعمة: المالح؛ والملوحة هي المري والكامخ والسلاطات من النباتات كالخل والأصباغ، ومنه الخل الحاذق شديد الحموضة والخردل شديد الحرافة، والصباغ وهو ما يؤتدم به ويختص بكل إدام مائع كالخل. وهناك طعام زهم: أي له رائحة كريهة بلا نتن أو تغير[48].

- **أقسام الطعام**: قسموا الطعام من حيث أسلوب تناوله إلى **طعام يد** و**طعام يدين**، فطعام اليد فهو كل ما يؤكل بيد واحدة كالثريد والحيس، والبهطة والجواذبة والعصيدة؛ أما طعام اليدين فهو الطعام الذي يؤكل باليدين معاً كالخبز والإدام.

- **الطعام الممدوح**: الطيب الممدوح من الطعام عندهم هو الناعم، ولا يكون إلا عند أهل الثراء وأصحاب العيش، ومنه الدرمك، والحواري، والفالوذج، والثريد، والحيس، والخبز واللحم والتمر، وسنام الإبل، وعقرها وإطعام لحمها زمن الشدة وبذل لبنها زمن الخصب.

- **الطعام المذموم**: المذموم عندهم من الطعام ضربان: أحدهما طعام المجاوع والحطمات والضرائك والسباريت واللئام والجبناء والفقراء والضعفاء. ومن ذلك: الفث، والدعاع والهبيد والقرامة، والقرة، والعثوم، ومنقع البرم، والقصيد، والقد والحيات. أما الضرب الآخر من الطعام المذموم عندهم، فهو: خريزة مجاشع بن دارم، وسخينة قريش، وتمر الأنصار وعبدالقيس وعذرة، والكلاب ولحوم الناس[49].

● عادات الطعام:

1 - **الاستزارة**: من عادة العرب الزيارة، وأن يحط الرجل في سفره عند ثقته وموضع أنسه من الإخوان في البلد الذي يحل به؛ كما كانت من عاداتهم الاستزارة وهي طلب زيارة الإخوان له، ومن ذلك أن ابن العقدي كان له بستان ربما استزار أصحابه فيه، كما كان ابن جذام الشبي يلح على أصحابه بالاستزارة ويصمم عليها ويقول لمن امتنع منهم: جعلت فداك..! أنت تظن أني ممن يتكلف، وأنت تشفق علي.. لا والله.. إن هي إلا كسيرات يابسة وملح وماء الحب، ولا يدفعه إلى ذلك إلا الرغبة الملحة في الاجتماع والتلاقي بينه وبين الناس والائتناس بهم؛ ولهذا كان في أهل الحربية رجل سخي، أكثر من استزارة ابن عباد من طريق الرغبة في الأدباء، وفي مشايخ الظرفاء؛ كذلك سأل محفوظ النقاش أبا عثمان الجاحظ - عند عودتهما ليلاً من المسجد الجامع - أن يبيت عنده، وقال: «أين تذهب في هذا المطر والبرد، ومنزلي منزلك، وأنت في ظلمة وليس معك نار»، أي مصباح يضيء، ويبدو أن المبيت عند الإخوان كان من عادات العصر، فهذا محمد المكي يتعشى عند مويس بن عمران ويبيت عند إسماعيل بن غزوان، وقد كانت لهم عناية كبيرة بمن يزورهم من ضيوفهم وآداب يراعونها عند لقائهم، وكان كذلك على هؤلاء الضيوف مراعاة أشراط الضيافة وآدابها، فكان إذا دخل الضيف دار مضيفه أول ما يفعله عند استفتاحه الدخول عليه مع السلام، خلع نعله والتلطف في ذلك.

2 - **الأنس بالإخوان**: كان الإطعام عندهم طلباً للأنس؛ لكن بعض المدعوين اعتادوا دعوة آخرين وإدخالهم معهم إلى بيت مضيفهم، فالمدعو يسمى «ضيف»، وضيف الضيف يسمى

«ضيفن فيروى أن ثمامة كان يحتشم أن يقعد على خوانه من لا يأنس به، لذلك لم يجد ما يمنعه من تعنيف ضيفه قاسم التمار الذي اصطحب معه ضيف له مراراً فأقبل عليه منتقداً وقال: ما يدعوك إلى هذا، لو أردتهم لكان لساني مطلقاً وكان رولي يؤدي عني. فلم تحبس على طعامي من لا آنس به[50].

3 - **رسل الدعوة**: وكان القوم لا يلقون بأنفسهم على الداعي ولا يتطفلون على المضيف وإنما يجيئونه بالاستحباب منه وبعد مواترته الكتب والرسل والتغضب عليهم إن هم أبطأوا في إجابة الدعوة[51] فكان الداعي يقوم بإرسال الرسل أو الدعوة مشافهة.

4 - **استخدام عود الخلال**: كان من عاداتهم استخدام عود الخلال بعد الطعام، قال الجاحظ: «كان الخراساني [قيم ربع الشاذروان] يحمل مع طعامه عود خلال، فلما أكل كل شيء معه تخلل»، ويبدو أنهم كانوا يلقون بالعود عقب استخدامه فلا يعودون إليه بعد مرته ولا يستعملونه إلا مرة واحدة، وكان ذلك عندهم عرفاً، ومن خرج عليه كان لافتاً للنظر يستحق التندر به والذكر عليه، فهذا عمر بن يزيد الأسدي الذي يتندرون به لبخله ومسوغ ذلك عندهم أنهم رأوه يتخلل من الطعام بخلال واحد شهراً، كلما تغدى حذف من رأسه شيئاً، ثم تخلل به، ثم وضعه في مجرى دواته[52].

5 - **الأكل بثلاثة أصابع**.

6 - **المشي بعد الأكل**: من العادات التي تلي الطعام عندهم: المشي بعد الأكل، فهذا هو الخراساني بعد أن أكل وتخلل وغسل يده مشى مقدار مائة خطوة.

7 - **غسل اليدين بعد الأكل**: ذكر إبراهيم بن السندي للجاحظ خبراً

عن أكل الشيخ الخراساني عمدة الشاذروان، فقال إنه بعد أن أكل وتخلل: غسل يده.

8 - **تزيين المائدة وحسن التقديم**: كان الجل منهم إذا أتى من الطعام لم يكن أكله إلا على قدر استطرافه؛ إذا أتي بذلك في طبق نظيف مع خادم نظيف عليه منديل نظيف، وقد سئل أبو شعيب عن موسى بن عمران فزعم أنه لم ير قط أشح منه على الطعام، فقيل له وكيف؟، قال: يدلك على ذلك أنه يصنعه صنعة ويهيئة تهيئة من لا يريد أن يمس فضلاً على غير ذلك!، وكيف يجترئ الضرس على إفساد ذلك الحسن، ونقض ذلك النظم، وعلى تفريق ذلك التأليف!، وقد علم أن حسنه يحشم، وأن جماله يهيب منه، فلو كان سخياً لم يمنع منه بهذا السلاح، ومن ذلك يتضح مدى عناية مويس بن عمران بشكل المائدة وتزيينها وتهيئتها للآكلين على نحو مبالغ فيه، وقد وصف أحدهم تزيين الطعام فقال أنه أتى يوماً بقصعة فيها ثريدة كهيئة الصومعة [أي عالية مدققة الرأس] مكللة بإكليل من عراق[53].

9 - **بقايا الخبز والطعام**: كان الخبز على الموائد لا يسلم من التلطخ والتغمير، فتنجلي الوليمة عن جردقة غمرة، ورقاقة ملطخة.. وغير ذلك، فكانوا بعد الولائم والموائد يعمدون إلي الجرادق [من الخبز] التي ترفع عن المائدة: فما كان منها ملطخاً، دلك دلكاً شديداً، وما كان منها قد ذهب جانب منه قطع بسكين من ترابيع الرغيف مثل ذلك، وما كان من الأنصاف والأرباع جعل بعضه للثريد وقطع بعضه كالأصابع وجعل مع بعض القلايا، فالأغلب أن يؤمر بمسح الخبز الملطخ بالدهون ثم يجعلون منه الثريدة؛ هذا شأن الخبز المتبقي؛ أما الطعام فكانوا يصنعون منه كميات كبيرة يأمنون معها بقاء فضل، فهذا أبو يعقوب الذقنان يطبخ سكباجاً

بالبصل والباذنجان والقرعة والجزر واللحم، فيأكل مع عياله أول يوم من رأس القدر ثم يرجئ ما بقي لليوم من بعد اليوم؛ وعند الأثرياء منهم يذهب الطعام المتبقي للخدم والعبيد؛ «فالطعام بعد رفعه من بين يدي صاحبه سيصير نهباً للخدم وما شاكلهم؛ ويبدو أنهم كانوا لا يحتشمون من تقديم فضل الطعام وما بقي من الموائد للمقربين من إخوانهم وهذا ما يوحي به ظاهر خبر علي الأعمى مع يوسف بن كل خير، إذ دخل علي الأعمى على يوسف وقد تغدى فقال يا جارية هاتي لأبي الحسن غداء. قالت: لم يبق عندنا شيء. قال هاتي - ويلك! - ما كان فليس من أبي الحسن حشمة[54].

10 - **الأكل في محل العمل**: من العادات المنتشرة في ذلك العصر: الأكل في محل العمل، فهذا أبو الأسود كان له دكان لا يسع إلا مقعده، وطبيقاً يوضع بين يديه، وجعله مرتفعاً، ولم يجعل له عتباً كي لا يرتقي إليه أحد.

11 - **إهداء الطعام**: كانوا في ذلك العصر يتهادون صنوف الطعام، بل ربما كان القوم قد تعارفوا فيما بينهم على أصناف معينة للإهداء بحسب مقام من يهدى إليه الطعام، ومن ذلك ما رواه الجاحظ أن أبا الهذيل العلاف أهدى مويساً بن عمران دجاجة، ثم يعلق الجاحظ على دجاجة أبي الهذيل بقوله: «وكانت دجاجته التي أهداها دون ما كان يتخذ لمويس»[55]، وما ذلك إلا لأن مويس كان قيم دار الحكمة وكان عالماً فاضلاً جواداً كريماً كثير الإخوان، والجاحظ هنا يعني أن ما سبق من مويس إلى أبي الهذيل من صنائع لا تقابل بدجاجة، وكان الجاحظ ينتظر من أبي الهذيل رداً جميلاً يليق بمقام مويس بن عمران أو أن يكف.

12 - **لحوم الشتاء ولحوم الصيف**: كانوا يكثرون من أكل اللحوم في

الشتاء طلباً للدفء، وفي الصيف تنقص شهوات الناس إليها ويزهدون فيها مخافة الكظة والامتلاء والعطب، وكانوا يقولون: «عليكم بالتخفيف في الصيف كله واجتنبوا اللحم خاصة»؛ فهذه هي عادتهم وقاعدة طعام اللحم عندهم، لكن هنا أناس «اختلط عليهم التدبير في فرق ما بين الشتاء والصيف»، وجعلوا ضابطهم في ذلك ليس النفع بل الشهوة، فإن وافقت صيفاً فصيف وإن وافقت شتاءً، فشتاء، قال الجاحظ: «فوجه ذلك أن العلل كانت تتصور له، وتعرض له الدواعي على قدر قرمه وحركة شهوته، صيفاً وافق ذلك أم شتاء»، «فاختلط عليه الأمر فيما بين الشتاء والصيف، فكان مرة يشتريه في هذا الزمان، ومرة يشتريه في هذا الزمان».

13 - **السمنة والترغيب فيها**: من نصائح الثوري قوله في الميل إلى السمنة والترغيب فيها: «لو رغبتم في الدفء لالتمستم الشحم وكيف لا تطلبون شيئاً يغنيكم عن دخان الوقود وعن شناعة العكر وعن ثقل العرم؟! والشحم يفرح القلب ويبيض الوجه، والنار تسود الوجه..»[56].

14 - **يوم الجمعة (الموسم الأسبوعي)**: كان يوم الجمعة من الأيام المميزة عندهم في كل شيء فهو موسم اجتماعي ومنزلي وعيد أسبوعي يخرجون فيه إلى المتنزهات أو يتخذه آخرون منطلقاً لتدريبهم، وطائفة أخرى اتخذت من يوم الجمعة ملتقى لها ومجمعاً للإخوان والأصدقاء، ومن هؤلاء أخو الداردريشي الذي جعل لإخوانه مجلساً على بابه كل جمعة، وفي يوم سأله الداردريشي - وكان بخيلاً - فقال له: «حدثني عن وضعك أطباق الرطب وبسطك الحصر في السكك وإحضارك الماء البارد وجمعك الناس في كل جمعة[57]، فهذا اليوم بالنسبة لهم كان يوم الطعام ويوم

الاستجمام والترويح عن النفس في البساتين والشواطئ والمتنزهات.

15 - **أكل اللحم**: كان القصابون يذبحون الذبائح يوم الجمعة وهو موسمهم الأسبوعي، وفيه يقوم التجار والصناع والعوام بأكل اللحم، فكان العامة يتخذون من هذا اليوم منطلقاً لتدبير معيشتهم في سائر أيام الأسبوع فالعوام والتجار والصناع إذا ما اشتروا لحماً يوم الجمعة لا يقومون إلى شرائه يوم السبت لقرب عهدهم بأكله في يومهم السابق، ولأن عامتهم قد بقيت عنده فضلة تمنعه من اشتهاء اللحم، لذلك كان هناك نوع من الناس يختار يوم السبت لشراء ما بقي من رؤوس الذبائح، ومن هؤلاء أبو عبدالرحمن الثوري، إذ كان عليماً بأحوال رؤوس الذبائح، ولا يشتري سواها ولا يشتريها إلا يوم السبت لحسن تدبيره بعد أن يفرغ الناس من اشتهاء اللحم يوم الجمعة.

16 - **التوابل**: كانوا يهتمون باستخدام التوابل في طعامهم لدرجة كبيرة، وهي الأفاويه والأبزار التي توضع في الطعام لتقوية طعمه، وذلك كالكزبرة والكمون والفلفل، ومن هذه الأفاويه الدراصيني، وهو أشبه بالقرنفل، ومعروف حتى الآن.

17 - **الإمساك عن الطعام**: اعتاد القوم آنذاك الامتناع عن الطعام في أوقات محددة ومناسبات معينة في غير العبادة، فقد كانوا لا يأكلون بعد الفصد والحجامة والحمام، وزاد بخلاؤهم منع الأكل بعد الخمار[58]، أي ذهاب الهمة بفعل الخمر.

18 - **إفطار رمضان**: الاجتماع أصل في الحياة العربية، لذلك اعتاد القوم في شهر رمضان المبارك أن يشاركهم جيرانهم في إفطار جماعي طوال شهر رمضان، وفي مثل تلك الأيام كان من عاداتهم

أداء صلاة المغرب قبل تناول الأكل، قال أبو كعب الصوفي: دعا موسى بن جناح جماعة من جيرانه ليفطروا عنده في شهر رمضان وكنت فيهم، فلما صلينا المغرب اقترب علينا وقال: اسمعوا ما أقول، فإن فيما أقول حسن المؤاكلة»، ويبدو أن موسى بن جناح كان يسكن حياً متديناً محافظاً؛ أما بلال بن أبي بردة، وهو والي البصرة فكان جيرانه يتبرمون من صلاة المغرب قبل الإفطار، ربما لأنهم أقل تديناً وحرصاً على عبادتهم من جيران ابن جناح، أو لأنهم يعرفون بخل ابن أبي بردة، فبلال بن أبي بردة كان يفطر الناس في شهر رمضان وكانوا يجلسون في حلقات وتوضع لهم الموائد فإذا أقام المؤذن الصلاة نهض بلال إلى الصلاة، ويستحي الآخرون فإذا قاموا إلى لصلاة جاء الخبازون فرفعوا الطعام، ولم تكن الدعوة إلى الإفطار حكراً على علية القوم من المسلمين فقط، بل كان أبو عثمان الأعور النصراني يدعو خمسين رجلاً من العرب فيهم أبو رافع الكلابي، وهو شاعر جواد ندي، فيفطرون عنده، فيجاملهم ويحسن لقاءهم، وكانت بيئة المسجد المحيطة به من منازل الكورة (أي الحي) تضطلع بإطعام الناس في إفطار رمضان، فلما كان ثمامة بن أشرس النميري من أصحاب الفساطيط وزعيم من زعماء المعتزلة، كان يفطر الناس فكثروا عليه»[59].

● الأواني المنزلية:

كانوا يستخدمون عدداً كبيراً من الأواني المنزلية بعضها خاص بالطعام والآخر بالطهي والثالث بالمائدة والرابع بالشراب... إلخ، ومن هذه الأواني: (الغضار الصيني الملمع): وهي الأطباق الصينية الصقيلة اللامعة، تنسب إلى الصين لجودتها؛ (الخلنجية): وهي آنية تنسب إلى

شجر يتخذ منه الأواني؛ والميجان: وهو وعاء أكبر من الهاون أو المدقة؛ والإجانة: وعاء للدهانات، كانت تحفظ فيه النورة (وهي من وسائل النظافة كالصابون)؛ والسكين: وهي آلة حادة صغيرة الحجم كانت تستعمل على الطعام؛ فيبدو أنهم كانوا يتناولون طعامهم باستخدام السكين والبارجين (الشوكة والسكينة)؛ والبارجين: وهي معرب برجيد الفارسية، وهي ما يعرف الآن باسم الشوكة[60].

● من أنواع الأطعمة:

كان العصر العباسي يذخر بالألوان المختلفة من صنوف الأطعمة والمشهيات، وكان أهل الحضر والأمصار أكثر مأكلاً من غيرهم، وهم لخصب عيشهم لا يقتصرون على نوع واحد من الأغذية، كما أنهم كثيراً ما يخلطون بالأغذية من التوابل والبقول والفاكهة رطباً ويابساً، فإنما يدعو إلى ذلك ترف الحضارة[61]، كما أن اهتمامهم بالطعام كان كبيراً فأطعمة ذلك العصر تنوعت تنوعاً كبيراً؛ ومن ألوان أطعمتهم: العراق: والأصل فيه العظم الذي بقي عليه شيء يسير من اللحم؛ والقلية: وهي مرقة تتخذ من لحوم الإبل وألبانها؛ والجردناج، أو الكردناج: وهو طعام يصنع من اللحم الذي يغلى في الماء قليلاً ثم يشوي؛ والصلائق: وهي اللحم المشوي المنضج؛ والرخلة: طعام يصنع من لحم الضأن وينتسب إلى الأنثى من أولاد الضأن؛ والطفيشلية: طعام يجهز من المرق؛ والسكباج: وهو لحم يطبخ بالخل ويؤكل حاراً ومبرداً؛ والطباهج والطباهجة: وهي شرائح من اللحم (بانيه) تلقى مع السمن؛ والبستندود: وهو نوع من الفطائر؛ والمري: وهو الذي يؤتدم به كأنه نسب إلي المُرّ، ويسمونه «الكامخ»؛ وهو ما يعرف الآن بـ (السلاطة)؛ والعجائن عندهم أنواع، منها المخمر، ومنها الغفل الفطير، وأفضلها من غالى الخباز في عجنه وقواه وأملكه؛ ومن أنواع الخبز عندهم، الخشكار: وهو خبز يتخذ من

دقيق خشن غير منخول[62]؛ كما عرفوا الحلوى وجعلوها من الأطعمة المهمة وتوسع العصر العباسي فيها، لدرجة دفعتهم لاستخدام أصناف منها دواءً لبعض العلل كالسعال، فانتشرت أنواع عديدة منها الفانيذ السكري: وهو ضرب من الحلواء وكان يعالج السعال؛ والحريرة: وهي حلوى تتخذ من النشاستج والسكر ودهن اللوز؛ والخبيصة: حلوى كانت تصنع من أشياء متعددة وتخلط، وهي في الأغلب تصنع من السمن والتمر؛ والفالوذج، أو الفالوذق: وهي حلوى تصنع من لب الحنطة، المخلطة بالعسل، وأول من طعمه من العرب عبدالله بن جدعان[63].

الماء:

للماء قيمة كبيرة في الحياة الإنسانية، والعرب أكثر الشعوب معرفة لهذه القيمة لطول حياتهم في الصحراء على القلة والنضب غير أن العصر العباسي كان أهل العاصمة والحواضر الإسلامية المهمة يعيشون على ضفاف الأنهار التي تنتشر في ربوع دولة الخلافة شرقاً وغرباً، فكانت الثروة المائية في العصر العباسي كبيرة لدرجة أن الأنهار قد تفرعت عنها أنهر صغيرة تسمى غيلان، كانت تجري في مجار معهودة في الدولة العباسية عند كثرة المياه، وهي أشبه بالمفيض الذي ينقل الماء الفائض عن مجرى النهر إلى البساتين والمزارع التي أخذت أقصى اتساع لها في الدولة الإسلامية، فإذا قل النهر جفت هذه الأنهر، قال الكندي لرجل من تغلب: يا أخا تغلب إني والله كنت أجري ما جرى هذا الغير وأجري وقد انقطع السيل»، يقصد عطاياه. ومع ذلك كانوا أهل حنكة وتدبير في استخدامها لطول عهدهم بالجفاف من عهد أجدادهم، لكن هذا لم يمنعهم من التفنن في الترف بما عندهم منه واستخدامه وسيلة لهذا الترف أو عنصراً من عناصره؛ فكما أنهم كانوا يستخدمون الماء لتلطيف حرارة الجو في الصيف بصبه على أرض

البيت؛ وكان أهل ذلك العصر يرون أن ماء دجلة أمرأ من ماء الفرات، وأن ماء نهر مهران بالسد أمرأ من ماء نهر بلخ في قاعدة خراسان؛ فالماء النمير والنمر عند العرب هو الماء الذي تجود عليه الماشية وتترعرع وتنمو ثم استعمل للناس بعامة، والماء الذي عليه النفط أمرأ من الماء الذي يكون عليه القار أو الزفت؛ وكانت العرب تتواصى بالماء وشربه على الغداء؛ وكانوا يهيئون الماء للشراب بحسب الظروف المناخية والطقس ودرجة صفاء الماء؛ فيصفونه وفي الصيف يبردونه ويلفون إناءه بغطاء مبلول من القماش والخيش ليبرد ويسمون قدره مزملة؛ ويظهر ذلك من عبارة الجاحظ: «واشتد زبيدة بن حميد على غلمانه في تصفية الماء وتبريده وتزميله لأصحابه وزواره»[64].

● **ترشيد استخدام الماء:**

قال الحسن البصري عند ذكر السرف: إنه يكون في الماعونين الماء والكلأ، وبهذا القول استدل سهل بن هارون عند ذكر حسن تدبيره وترشيد استهلاكه للماء، فقال: «أتيت من ماء الوضوء بكيلة يدل حجمها على مبلغ الكفاية، وأشف [أي وأكثر] من الكفاية، فلما صرت إلى تفريق أجزائه على الأعضاء والتوفير عليها من وظيفة الماء، وجدت في الأعضاء فضلاً على الماء فعلمت أني لو كنت مكنت الاقتصاد في أوائله، ورغبت عن التهاون في ابتدائه لخرج آخره على كفاية أوله، ولكان نصيب العضو الأول كنصيب الآخر»[65]، وقد كانت للقوم عادات تختص بالماء دون غيره وقوانين منظمة لاستهلاكه، وإنما حرصوا على ذلك حرصاً بالغاً؛ لما كانوا يلقونه من عذاب الظمأ وقت الجفاف؛ ومن قوانينهم الصارمة في هذا الجانب:

- **المصافنة في السفر**: وهي أن يقاسم الرفيق رفيقه الماء حتى لا يغبن أحدهما الآخر؛ وذلك أن الماء إذا نقص عن الري اقتسموه بالسواء، ولم يكن للرئيس ولا لصاحب المرباع [وهو الرئيس الذي يأخذ ربع

الغنيمة]، والصفي [الذي يصطفيه الرئيس من الغنيمة]، وفضول المقاسم [التي يأخذها الرئيس] فضل على أخس القوم، وهذا خلق عام ومكرمة عامة في الرؤساء؛ وكانوا يمدحون من آثر صاحبه، ولا يذمون من أخذ حقه منه.

- **المقاسمة في الحل والمقام**: فقد كانوا يقتسمون الماء بأسلوب معياري، فيأتون بحصاة فيضعونها في الإناء ويصبون عليها الماء حتى يغمرها فتكون الشربة نصيب أحدهم، والبغداديون يسمون هذه الطريقة «المقلة».

فكانوا يحافظون على الماء ويرشدون في استعماله فإذا قال الرجل لخادمه اسقني أو اسق فلاناً ماءً، أتاه بقلة على قدر الري، على خلاف الطعام فإذا قال أطعمني أو هات لفلان طعاماً أتاه بما يفضل الجماعة؛ كما كانوا يخشون من كثرته الضرر بالمنازل فقد كانوا يخافون من تآكل الحوائط بفعل الرطوبة التي يخلفها الماء على جدران المنازل؛ وروى عمر بن نهيوي عن الكندي، قال: بينا أنا ذات يوم عنده إذ سمع صوت انقلاب جرة من الدار الأخرى فصاح: أي قصاف..!، فقالت مجيبة: بئر وحياتك..!، أي أن ما سمعه هو انصباب الماء في البئر من الدلاء وليس ما توهمه من أن ذلك انقلاب جرة يخشى من مائها على الحوائط والأرض المجصصة؛ والكندي هو الذي قال: «كم من حائط تآكل أسفله وتناثر أعلاه واسترخى أساسه وتداعى بنيانه من قطر حب ورشح جرة ومن فضل ماء البير ومن سوء التدبير»(66).

- **الشراب الكريه**: كان عندهم نوعان من الشراب كريهان إلى أنفسهم هما الفظ والمجدوح وكانوا لا يلجأون إليهما إلاّ عند انقطاع الماء في المفاوز وخشية الهلاك فالفظ هو عصارة الفرث،، إذا أصابهم العطش في الصحراء والمفازات؛ أما المجدوح فكانوا لا يلجأون إلا إذا بلغ العطش منهم المجهود، فكانوا ينحرون الإبل ويتلقون ألبابها

بالجفان، كي لا يضيع من دمائها شيء، فإذا برد الدم ضربوه بأيديهم، وجدحوه بالعيدان جدحاً، حتى ينقطع، فينعزل ماؤه من ثفله، كما يخلص الزبد بالمخيض، والجبن بالأنفحة فيتصافنون ذلك الماء ويتبلغون به حتى يخرجوا من المفازة[67].

الطب والأمراض

● الأطباء:

كان الأدباء يمثلون طائفة مخصوصة من طوائف المجتمع، فلهم شكل اجتماعي مخصوص وهيئة مهنية، تصرفاتهم مقننة ومحددة، ولهم صفات مخصوصة، وأهم المواصفات المهنية للطبيب: العلم والصبر والخدمة، وأن يكون صاحب بيان ومعرفة حتى يستطيع أن يشرح للناس عللهم؛ وإذا كانت هذه هي المواصفات المهنية، فإن المجتمع وضع لهذه المهنة مواصفات اجتماعية خاصة بالأطباء، في ذلك العصر؛ فقدموا الأطباء من اليهود والنصارى على المسلمين منهم، والأطباء من اليهود والنصارى كانت لهم مواصفات مظهرية تختلف عن مثيلاتها عند الأطباء المسلمين، فالمسلمون كانوا يتحدثون العربية، ويرتدون رداء قطن أبيض، بينما اليهود اليهود والنصارى من الفرس وغيرهم يرتدون رداء حرير أسود، ويتكلمون الفارسية وهي لغة جنديسابور، قال الجاحظ: «كان أسد بن جانئ طبيباً فأكسد مرة، فقال له قائل: السنة وبئة، والأمراض فاشية. وأنت عالم، ولك صبر وخدمة، ولك بيان ومعرفة، فمن أين تؤتى في هذا الكساد؟ قال أسد: أما واحدة فإني عندهم مسلم. وقد اعتقد القوم قبل أن أتطبب أن المسلمين لا يفلحون في الطب..!، واسمي أسد، وكان ينبغي أن يكون اسمي صليباً ومرائيل ويوحنا، وبيرا. وكنيتي: أبو الحارث، وكان ينبغي أن تكون أبو عيسى،

وأبو زكريا، وأبو إبراهيم؛ وعلي رداء قطن أبيض، وكان ينبغي أن يكون رداء حرير أسود، ولفظي عربي، وكان ينبغي أن تكون لغتي أهل جنديسابور»[68].

● **المعتقدات الطبية والأمراض:**

كانت تشيع في ذلك المجتمع معتقدات طبية وإجراءات وقائية بعضها يقبلها الأطباء لثبوت صحتها بالتجربة للدرجة التي لن يجدوا معها سبيلاً لتكذيبها أو التخفيف من اعتقاد الناس بها، وبعضها الآخر هو إجراءات يمارسها المجتمع ولا ينصح بها الأطباء، وربما لمنفعة شخصية تعود عليهم؛ كما قال محمد بن أبي المؤمل: «لو شرب الناس الماء على الطعام ما أتخموا، وذلك أن الرجل لا يعرف مقدار ما أكل حتى ينال من الماء، وربما كان شبعان وهو لا يدري، فإذا ازداد على مقدار الحاجة بشم، وإذا نال من الماء شيئاً بعد شيء عرفه ذلك مقدار الحاجات، فلم يزد إلا بقدر المصلحة، والأطباء يعلمون ما أقول حقاً ولكنهم يعلمون أنهم لو أخذوا بهذا الرأي لتعطلوا ولذهب المكسب..!، وما حاجة الناس إلى المعالجين إذا صحت أبدانهم»[70]؛ فكان من النصائح الطبية الشائعة في ذلك العصر، ما حفظوه عن الحارث بن كلدة طبيب العرب، إذ قال: «إن الدواء هو الأزم (أي: الحمية الغذائية)، وأن الداء هو إدخال الطعام في أثر الطعام»، ومن معتقداتهم أيضاً أن قلة الطعام كانت سبباً في فوائد طبية عديدة، قال أبو عبدالرحمن الثوري: «لم صفت أذهان العرب؟ ولم صدقت أحساس الأعراب؟ ولم صحت أبدان الرهبان، مع طول الإقامة في الصوامع؟ وحتى لم تعرف النقرس ولا وجع المفاصل ولا الأورام إلا لقلة الرزق من الطعام وخفة الزاد والتبلغ باليسير»[71]؛ ومن معتقداتهم الطبية الصائبة التي ينادي بها الأطباء حتى في عصرنا هذا: التخفيف من الأكل صيفاً، واجتناب اللحوم فيه بخاصة، كما أنهم حذروا من الإكثار

من الطعام في عقب الحجامة والفصد والحمام، وعادة الأكل قبل وبعد الحمام من الأمور التي يحذر منها الأطباء؛ وكما كانت لهم نصائح شعبية شائعة، كانت لهم كذلك وصفات علاج شعبية ومن ذلك أن من خشي الجذام وصفوا له الاستنقاع في السمن، ومن أنواع العلاج الاحتقان بحقنة فيها آدهان لغسل المعدة، ولا أدري كيف كان أسلوبهم في الحقن، لكنه في الأغلب يكون بطريقة أشبه بالحقنة الشرجية أو الأقماع؛ ويبدو أن المعالجة بحقنة الأدهان لا يكون إلا في الحالات المستعصية، لأنهم كانوا يعرفون أنواعاً من الأدوية المهضمة مثل الجوارشن، وإن كان يعد هذا الدواء في الأصل، من الأطعمة؛ فهم اتخذوا عدداً من الأطعمة دواءً لبعض الأمراض مثل الفانيذ السكري، والحريرة التي تتخذ من السكر ودهن اللوز والنشا، وهما من أصناف الحلوى، كما اتخذوا ماء النخالة الساخن علاجاً للسعال[72].

● الأمراض:

وقد تنوعت الأمراض الشائعة في ذلك العصر إلى أمراض نفسية وعصبية، مثل التيه والمرة (أو السوداء)، والقلق، والصرع؛ وأمراض عضوية، مثل أمراض الباطنة والأسنان والعيون، والإكلة والبرسام والبغر وأمراض الشيخوخة، مثل: الفالج.

● الأمراض النفسية والعصبية:

ظهرت في المجتمع العباسي بوصفه مجتمعاً حضارياً، مجموعة من الأمراض التي يمكن أن نطلق عليها أمراض الحضارة مثل القلق والاكتئاب وهما من أمراض المجتمعات الصناعية كما يسميها علم النفس الاجتماعي فتلك المجتمعات تواجه مجموعة من المتغيرات أولها الهوة الاجتماعية بين الإنسان والقيمة إلي جانب أمراض عُصابية شائعة منذ القديم، مثل الصرع والجنون بمراحله[73]:

1 - **الصرع**: كانوا في ذلك العصر يعدونه واحداً من أمراض الجنون المستعصية، والمصروع هو الذي تعتريه نوبات تشنج وإغماء واضطرابات، ويخرج من فمه ما يشبه الزبد والرغاء، وكان هذا الداء عادة ما يفضي إلى الموت، أو هم يظنون أن من يموت وهو مريض بهذا المرض أنه هو السبب في موته.

2 - **التيه**: من الأمراض النفسية التي كانت تصاحب التطورات الحضارية لذلك العصر، إذ أن معظم المرضى به كانوا من المغنين، وهو مفهوم كلام الجاحظ عن الكناني المغني إذ قال: «وأدركه ما يدرك المغنين من التيه».

3 - **المرة**: وهي من الأمراض التي تصيب المزاج فتحدث في النفس اضطراباً تصاحبه المخاوف والوساوس.

4 - **الأرق والقلق**: من الأمراض النفسية الشائعة في ذلك العصر.

● **الأمراض العضوية**:

1 - **الباطنة**: كانت تشيع عندهم بعض العوارض المرضية بفعل كثرة الطعام، مثل الكظة، وهي ثقل المعدة الناتج عن الامتلاء الشديد، والنفخة وهي كثرة غازات البطن، والقرقرة وهي ما يعترض أسفل البطن من مغص لكثرة الطعام، والبشم وهو نوع من الامتلاء الذي يمكن أن يفضي بصاحبه إلي الموت.

2 - **الصدرية**: ومنها السعال وكانوا يداوونه بالأساليب العلاجية الشعبية ومنها أكل الحلوى والعسل، ومنها شرب ماء النخالة الساخن.

3 - **البغر**: هو داء يصيب الإنسان بالعطاش ويدفعه إلي الإحساس بالحاجة الملحة إلى شرب الماء، حتى ينتهي به الأمر إلى الاختناق باسفيكسيا الغرق(74).

4 - **العيون**: كانت أمراض العيون شائعة آنذاك، ومنها الانخساف إذا ذهبت العين أو ساخت، ومنها الماء وهو من الأمراض المعروفة إلى الآن في طب العيون، ومنها داء يسمى ريح السبل، يجعل الإنسان كالأعشى لا يكاد يرى حتى يذهب بصره، وكانوا يعتقدون أن البكاء أصح للبصر ومن الأساليب الوقائية للنظر وهو اعتقاد صائب.

5 - **الإكلة والأكال**: من الأمراض الجلدية، وهو داء الحكة والجرب.

6 - **البرسام**: هو ضربة شمس تجعل المصاب يدخل إلى طور من أطوار الحمى، ويهذي في هذه العلة، وهو غير الرعن، يقال رعنته الشمس إذا آلمت دماغه فاسترخى لذلك وغشي عليه، والرعن أقل خطورة من البرسام[76].

ومن الأمراض الشائعة كذلك: النقرس والأورام وأمراض العظام وبخاصة المفاصل[77].

● **من أمراض الشيخوخة:**

من أكثر الأمراض انتشاراً في سن الشيخوخة في ذلك العصر: انتقاض السن، وهي الآلام الناتجة في الفم عن تحركها وقلقها وضربانها؛ ومنها أمراض العظام، كالالتهابات والهشاشة والالتواء وغيرها، ومنها انتشار الأعصاب: وهو انتفاخها، والمقصود التهاباتها؛ ومن أمراض الشيخوخة أيضاً: دنين الأذن، وهو سماع صوت طنين دائم، وسيلان العيون: وهو ضعف في أعصاب العين يجعلها دائمة الدمع مع سيلان مواد أخرى، ومن أمراض الشيخوخة عندهم: سلس البول، أي استرساله وعدم القدرة على استمساكه لمرض بصاحبه ووهنه وقلة تحكمه في عصب الاحتباس.

- **الفالج**: وهو من الأمراض الرئيسة للشيخوخة، وكان الجاحظ

نفسه مصاباً به عند تأليفه لكتاب البخلاء، والفالج مرض يحدث في أحد شقي البدن طولاً، فيعطل إحساسه وحركته، ويكون قوياً ويكون ضعيفاً[78].

● صنع العاهات الشعبية:

كان العامة إلى جانب معتقداتهم الطبية وما يحفظونه من نصائح وقائية، كانوا يمتلكون بعض المهارات الطبية، ومن بين ما يعرفون من مهارات: كيفية صنع بعض العاهات والأعجب من ذلك التدخل في تحويل النمو الطبيعي لبعض أجزاء الجسم إلى نمو إعاقي لإحداث عاهة طبعية في أعضاء الجسم؛ والذي يفعل ذلك يسمى المشعب، وهذه الأمور تعد من مهارات الكدية والاستجداء «فالمشعب يحتال للصبي حين يولد بأن يعميه، أو يجعله أعسم، أو أعضد ليسأل الناسَ به أهلُهُ»[79]، والعسم هو يبس في مفصل الرسغ تعوج منه اليد أو القدم، أما الأعضد، فهو جعل الطفل دقيق العضد أو أن يجعل إحدى عضديه قصيرة.

● المناخ:

كان للمناخ أثر كبير في تشكيل بعض السمات الاجتماعية في ذلك العصر، ففي الشتاء يطبق الغيث الأرض بالكلأ والماء؛ والعراق من الأماكن التي يكثر مطرها وثلجها، وقد يحدث البرد في تموز وآب (يوليو أو أغسطس)، وقد تسقط الأمطار صيفاً، ويصحب ذلك غبار وهواء جاف، فإذا أمطروا ندي الهواء ورطب؛ وكان العامة يفرحون بالشتاء للخصب والنماء وعدم إصابة الطعام أو الشراب بالفساد، قال أبو محمد الحزامي: «حبذا الشتاء، فإنه يحفظ عليك رائحة البخور، ولا يحمض فيه النبيذ إن ترك مفتوحاً، ولا يفسد فيه مرق إن بقي

أياماً»؛ وكانوا يعيشون مناخاً معتدلاً في أيام الفصل تلك التي تفصل بين الفصول، أما إذا دخل الصيف فإنهم كانوا يعانون فيه إذا كان حاراً قائظاً فيتوسلون لتلطيفه بوسائل مختلف لجلب البرودة وتلطيف الجو وتخفيف الحرارة، فكان أسد بن جانيَ إذا دخل الصيف وحر عليه بيته أثاره حتى يغرف المسحاة، ثم يصب عليه جراراً كثيرة من ماء البئر، ويتوطؤه حتى يستوي فلايزال ذلك البيت بارداً مادام ندياً؛ وقد كانوا يخشون السير في الطرقات في مثل تلك الأوقات لأن الشمس في منتصف نهار الصيف إذا مست الرأس أصابتها بالرعن أو البرسام، لذلك كانت شدة الحرارة مدعاة للميل إلى بيوت الإخوان. فالجاحظ وصف مثل هذه الحالة في خبر من أخباره، وكان قد خرج مع أبي إسحاق النظام وعمرو بن نهيوي إلى ظاهر بغداد للمناظرة في علم الكلام وكان معهم وليد القرشي، فطال بهم الحديث حتى انتصف النهار في يوم قائظ. قال الجاحظ: «فلما سرنا في الرجوع ووجدت مس الشمس ووقوعها على الرأس أيقنت بالبرسام، فقلت لأبي إسحاق والوليد إلى جنبي: الباطنة منا بعيدة، وهذا يوم منكر، ونحن في ساعة تذيب كل شيء. والرأي أن نميل إلى منزل الوليد فنقيل فيه... فإذا أبردنا تفرقنا، وإلا فهو الموت ليس دونه شيء»؛ ويبدو أن المناخ كان سبباً رئيساً في زيارة الإخوان، وكان ذلك من عاداتهم الاجتماعية، فكما فعل الجاحظ فعل ابن جذام الشبي إذ قام في يوم قائظ عند أحد إخوانه حتى اخر النهار، وهو الوقت الذي يفتر فيه الحر ويبرد الهواء، لكن لم يكن الحر وحده هو ما يدعوهم لمثل هذه الزيارات القهرية، وإنما كان المطر والبرد أدعى للنزول إلى الإخوان، ولكن ليلاً في الأغلب، وهو داع قوي إلى المبيت أيضاً. وقد نزل الجاحظ ضيفاً عند محفوظ النقاش وقضى ليلته عنده عندما عاداً معاً من مسجد الجامع ليلاً، وكان الجو مطيراً وباراً، قال الجاحظ: «صحبني محفوظ النقاش من

مسجد الجامع ليلاً، فلما سرت قرب منزله - وكان منزله أقرب إلى مسجد الجامع من منزلي - سألني أن أبيت عنده، وقال: أين تذهب في هذا المطر والبَرَد؟»[80].

الهيئة

● الملابس:

«لا تعدم صناع ثلة» أي لن تعدم امرأة حاذقة ماهرة أن تجد صوفاً تغزله، وهذه العبارة تعد من الأمثال المشهورة في ذلك العصر، وهي تشير بشكل واضح إلى صناعة الملابس وشيوعها، ويظهر لنا من استقراء ملامح العصر في كتاب البخلاء، أن العرب في عصر «البخلاء» عرفوا أنواعاً من الثياب متعددة وكانت لهم عادات وأعراف مشهورة في ذلك السبيل، وجعلوا لأنفسهم سنناً متبعة في ذلك الصدد، إذ كانوا يتخذون ملابس للشتاء.. وأخرى للصيف، وكان لكل طائفة من طوائف المجتمع نوع من الملابس.. فكانت عندهم «ثياب غرة» نفيسة غالية الثمن، و«ثياب حبرة» من برود اليمن؛ وهي من ثياب الأشراف والأغنياء ولهم «ثياب شمال»، و«عباء» وهي من ملابس العامة من الفقراء[81]؛ وكانت عندهم من الملابس المشهورة «الجبة»، وهي كساء مفتوح له عادة زراران يمسكان فتحته عند الصدر، والبرنكان وهو ضرب من الثياب، وربما كان يتخذ للنساء دون الرجال، والبَرْكَانُ وهو ضرب من الثياب، وربما كان البركان هو البرنكان نفسه والاختلاف في الشكل الجرافولوجي إنما هو تصحيف ويكون البرنكان من الملابس التي يلبسها الرجال والنساء، ولكنها من الملابس المتواضعة تماماً حتى أنه لا يلبسها إلا ذوي الحال الرقيقة الذين يعيشون إملاقاً وفقراً مدقعاً وهو مفهوم من رواية الجاحظ لخبر الأصمعي مع جعفر بن

يحيى[82]. وكان الفقراء في ذلك العصر يحتالون لإطالة عمر الملابس، قال أحد المسجديين: بطنوا كل شيء لكم...، ربما رأيت المبطنة تقطع أربعة أقمصة، والعمامة تقطع أربعة أزر (أي ملاحف) ومن أجل ذلك جعل الفقراء منهم لأنفسهم عادة اجتماعية تتمثل في تصدير القميص بأن يجعلوه لصدره بطانة لتقويته وصيانته، وكانت عندهم عادة تحويل الملابس واستخراج ثوب من ثوب، فقد كسا زبيدة بن حميد صديقاً له قميصاً فأخذه هذا الصديق وجعله برنكاناً لامرأته واتبع لذلك خطوات منها تجيببه على النحر، أي جعل له عند النحر فتحة، وزاد في الكمين وحذف المقاديم، وهي ما استقبل منه، ويبدو أن السيدات كن يتخذن الأثواب قصيرة الأمام طويلة الذيل لها فتحة عند النحر طويلة الكمين، فالفقراء لم يكن لهم إلا الأطمار (من غير الصوف)، والأكسية (من الصوف) أما الأغنياء فكانوا يلبسون أنواعاً متباينة من الملابس كأثواب الخز والحرير والقطن، ويبدو أن الكتان كان من أردية الأغنياء وملابسهم في ذلك العصر، فقد قيل لأحدهم: «إنك لحسن السمنة. فقال: آكل لباب البر وصغار المعز وأدهن بخام البنفسج، وألبس الكتان»، وكان من أثواب أواسط الناس: الملاءة، وأشهرها ملاءات مذار وهي تنسب إلى بلد بين واسط والبصرة، وهي من الأردية المتحولة التي يسهل تحويلها إلى أنواع أخرى من الثياب، بل كانت تتخذ رداءً وملحفة في آن واحد، وربما كانوا يؤثرونها لذلك؛ قال عبدالرحمن الثوري: اشتريت ملاءة مذارية فلبستها ما شاء الله رداءً وملحفة، ثم احتجت إلى طيلسان (وهو ضرب من أكسية الفرس كان شائعاً آنذاك) فقطعتها - يعلم الله - فلبسته ما شاء الله، ثم احتجت إلى جبة فجعلته ظهارة جبة محشوة ما شاء الله، ثم أخرجت ما كان فيها من الصحيح فجعلته مخاد وجعلت قطنتها للقناديل، ثم جعلت ما دون خرق المخاد (أي في المتانة) للقلانس[83]؛ وكما كانت الملابس تختلف

باختلاف الفقر والغنى كانت كذلك تختلف شتاءً وصيفاً، فملابس الشتاء بالضرورة لا تصلح للصيف، غير أنهم كانوا يلبسون «قميص الصيف جبة في الشتاء»، وكانوا في الشتاء يلبسون الحشو وهو الأكسية المحشوة بالقطن ونحوه، وفي الصيف الأقمصة والأكسية الخفيفة، وكانوا يتحولون في ملابسهم من الصيف إلى الشتاء تقريباً في أكتوبر إذا كان برد الشتاء مبكراً، وقد يتأخر الأمر إلى ما بعد ذلك، ويبدؤون التغيير بلبس رداء قومسي خفيف مبطن، ثم جبة محشوة عند اشتداد البرد، ومنهم من يجعل بدلاً من هذه المبطنة جبة محشوة مباشرة، وكانوا لا يتخذون الصوف عند تحول الفصول، وبخاصة في آخر الصيف، لأن غبار آخر الصيف يتداخله ويتخلله، فإذا أمطروا ندي الهواء وابتل كل شيء، ابتل ذلك الغبار فينقبض عند ذلك الكساء، ويتكرش لأنه من الصوف، ويبدو أن بعض الطوائف كانت تتخذ لنفسها زياً خاصاً بها مثل الأطباء، فالمسلمون منهم يتخذون رداءً أبيض من القطن، وغير المسلمين منهم كانوا يلبسون رداءً أسود من الحرير[84].

وكان من عاداتهم في تنظيف الملابس وإصلاحها، ما يسمى بـ «دق الملابس»، وهو نوع من أنواع الكواء فيما يبدو؛ وأيضاً «التبييض»، وربما كان التبييض نوع من التصبيغ السريع لأنه فيما هو واضح من كلام الجاحظ عملية دورية مقترنة بغسيل الملابس وتنظيفها، فعمليات الغسيل والعصر والدق أو التبييض عمليات متتالية، وعملية الدق هذه أو التبييض كانت معهودة في البيت يمكن عملها فيه، أو في محلات خاصة بذلك ويسمى القيم على هذه المهنة «القصار»، وهو الذي يدق الثوب بالمقصرة لتبييضه؛ يقول أبو سعيد المدائني: «والثياب لابد لها من دق. فإن نحن دققناها في المنزل قطعناها. وإن نحن

أسلمناها إلى القصار، ربما أنزل بها من المكروه ما هو أشد»، وكان تبييض الثياب عندهم من تمام الزينة، قال أبو سعيد: «لي امرأة جميلة..، إذا رأتني قد اطليت.. وبيضت ثيابي عارضتني بالتطيب وتلبس أحسن ثيابها»[85].

● النعال:

كانوا يصعنون النعال من جلود الإبل؛ فإذا نحرت «أكلوا لحومها وأدهنوا بشحومها، واحتذوا جلودها»، وكانت نعالهم مكتملة الهيئة لها وجه وعقب، ومنها المشركة، وغير المشركة؛ ومن أنواع الأحذية المنتشرة آنذاك النعال السندية، كان أكثر من يلبسها المجوس وهم لا يلبسون غيرها لأنها غير مشركة، أي بلا سير على ظهر القدم، لأنهم لا يستحلون في دينهم ذات الشراك؛ أما الفرس فكانوا يلبسون الخفاف، وكان مما يعرض للنعال من البلى: إما أن تنتقب، أي تتخرق وتحدث فيها الثغرات، أو أن تنجرد: أي تبلى، وكان العامة يحرصون على نعالهم حرصاً شديداً لدرجة أن أهل مرو كانوا لا يلبسون النعال إلا اتقاء البرد ستة أشهر فقط، وكان جار أبي إسحاق إبراهيم بن سيار النظام: لا يلبس خفاً ولا نعلاً إلا إذا ذهب النبق اليابس، لكثرة النوى في الطريق والأسواق، وكان من عاداتهم الاجتماعية خصف النعال وإصلاحها بالخياطة أو الترقيع عند الانتقاب أو الانجراد، وأول ما يفعلونه إصلاحاً لنعالهم استجادة الطراق، وهو جلد النعل، وتخيره الاعتناء بأن يكون جيداً، كما يشحمونها في كل الأيام، أي يدهنونها بالشحم لتقويتها والانتها،، وعقد ذؤابة الشراك، أي أنهم يعقدون سيرها الذي على ظهر القدم، ومن أعجب المشاهد المألوفة في ذلك العصر أن يمشي الرجل ونعله في يده حرصاً عليه[86].

● النظافة:

كان أهل المجتمع العباسي في عصر «البخلاء» يعتنون عناية كبيرة بالنظافة الشخصية والعامة فكان من معتقداتهم الشائعة آنذاك أن الثوب إذا اتسخ أكل البدن كما يأكل الصدأ الحديد، والثوب إذا ترادفه العرق وجف وتراكم عليه الوسخ ولبد، أكل السلك وأحرق الغزل، هذا مع نتن ريحه وقبح منظره؛ لذلك كان من عاداتهم الرئيسة: غسل اليدين بعد الطعام، والاغتسال يوم الجمعة قبل المضي إلى المسجد؛ وكانوا يغتسلون بالماء العذب مخافة أن يعتري جلدهم شيء من ضرر الماء الملح؛ وقد انتشرت الحمامات العامة وقتذاك كما كانت هناك حمامات خاصة في المنازل، كما أنهم كانوا يستخدمون لغسل الملابس الصابون والأشنان (وهو نبات رغوي يستخدم للتنظيف) مع الماء؛ وبعد غسل الأثواب تلقى على الرسن وهو حبل مشدود لنشر الغسيل؛ ويبدو من ظاهر عبارة الجاحظ أنهم كانوا يعرفون كي الملابس والغسيل الجاف، قال: «الثياب لابد لها من دق [وهو ما نراه أشبه بالكواء] وإن نحن أسلمناها للقصار ومعناه مبيض الثياب، وربما يكون هو الكواء، ويكون تبييض الثياب من قبيل إزالة بقعه بالمواد الطيارة؛ كما أنهم كانوا يعتنون كذلك بغسل الأواني المنزلية ويبدو أن النساء كن عادة يغسلن الأواني بالماء الساخن حتى يذهب ما سقط عليها من الدسم والدهن[78].

● المنازل والأنظمة المجتمعية

● الوقود:

يبدو أنهم كانوا يلاقون جهداً كبيراً في إشعال النار وكانت لهم

ثلاث طرق لإشعالها هي الصخر، والمرقشيتا وهي الحديد البلر، والعذق في البادية، قال شيخ من المسجدين: كنا نلقى من الحراق [وهو قطنة معالجة مهيأة للاشتعال]، والقداحة [وهي صخرة تقدح بها النار] جهداً، لأن الحجارة كانت إذا انكسرت حروفها واستدارت، كلت ولم تقدح، وربما أعجلنا المطر والوكف..، وكنت أشتري المرقشيتا بالغلاء والقداحة الغليظة بالثمن الموجع، وكان علينا في صنعة الحراق وفي معالجة القطنة مؤونة، والحراق لا يجيء من الخرق المصبوغة ولا من الخرق الوسخة ولا من الكتان ولا من الخلقان..، والأعراب يقدحون النار بالمرخ والعفار، وهما شجرتان: واحدة سريعة الوري والأخرى يتخذ منها الزناد وهو ما تقدح به النار، وزعم أبو عبدالرحمن الثوري أن عراجين الأعذاق تنوب عن ذلك أجمع.

وأفضل أنواع الوقود عندهم الطرفاء وهي أربعة أنواع من الشجر منها الأثل، وأكثر الأماكن غنى به الجزيرة بين دجلة والفرات، وهذه الجزيرة فيها الحطب سيئ الاستخدام يكثر دخانه ويبطؤ اشتعاله؛ كما أنهم كانوا يستخدمون النفط وقوداً لإشعال النار وربما استبدلوه بالدهن في المسارج، وقد كان غلمان صالح بن عفان يستخدمون النفط في إضاءة بيت الحمار ليلاً؛ وتعد العظام من أجود وقودهم؛ وكانوا يستخدمون أيضاً نوى التمر والحطب ولحاء قصب السكر بعد مصه في إشعال التنور والمواقد؛ وكانوا يستعملون القماش وقوداً إذا جمع من الفوائض والقمامة؛ وكانوا يستخدمون الوقود في أغراض منوعة منها طهي الطعام وإنارة البيوت والحظائر والاستدفاء في الشتاء[88].

– الحرائق:

كانوا يخشون ويخافون حريقها، قال الجاحظ: «النار لا تبقي ولا تذر وإنما الدور حطب لها، وكل شيء فيها من متاع هو أكل لها. فكم

من حريق أتى على أصل الغلة، وربما تعدت تلك الجناية إلى دور الجيران وإلى مجاورة الأبدان والأموال»، وكان من عاداتهم عند الحريق أنهم يستثقلون ذكر صاحب الحريق ويكثرون من لائمته وتعنيفه ويتشاءمون به، وفي ليلة الحريق تباح ساحة المنزل المحترق لكل صنوف الناس، ويكون صاحب الحريق عندئذ شديد الهم والغم لاحتراق داره أما الناس فيدخلون عليه للسلوى والمواساة، ومن أقوالهم في ذلك: «الحريق سريع الخلف»[89].

● **من أدوات الإنارة:**

كانوا يستخدمون للإنارة أداة يسمونها «سراجاً»، و«مسرجة»، فيها دهن، ويخرج منها فتيل مشتعل يسمى «المصباح»، وكان بعضهم يضعون في دهون المسرجة شيئاً من الملح لظنهم أنه يحفظ الزيت يطيل عمره، أو لاعتقادهم أنه يقوي ضوء المصباح. وكانت المسرجة تصنع من مواد منوعة كالقدور، فكان منها ما يصنع من الخزف، وهذه لها ألوان كثيرة منه الخضراء، يقول الجاحظ: «مسرجة خزف من هذه الخزفية الخضر»، ومنها ما يصنع من الحجارة، ومنها ما يصنع من الزجاج فتسمى قنديلاً، وهي عندهم مقدمة وتفضل المسارج الأخرى لصفاء الزجاج، ولأنه مجل كاشف، وتتميز عن المسارج الأخرى بأن الفتيلة في الخزفية والحجرية تكون في الطرف أما في الزجاج فتكون في الوسط، وكانوا يفضلون الزجاج لسبب إضافي ذكره أيضاً الجاحظ فقال: «إذا وقع شعاع النار على جوهر الزجاج صار المصباح والقنديل مصباحاً واحداً وردّ الضياء كل واحد منهما على صاحبه، والزيت في الزجاجة نور على نور وضوء على ضوء مضاعف، هذا من فضل حسن القنديل على حسن مسارج الحجارة والخزف. وكانوا يضعون تحت المسرجة كمية من الملح أو النخالة لتسوية المسرجة وتصويبها، أي إمالتها ليصل الدهن إلى طرف الفتيلة؛ كما أنهم أيضاً كانوا يستخدمون وسائل

إضاءة أخرى منها الشموع؛ لكن ما يبدو لي أن هذه الوسيلة كان مكلفة جداً ولا يستخدمها إلا الأغنياء، وقد أشار إلى ذلك أحمد بن المثنى في حديثه عن صديقه ذي البدن الضخم والعلم الكثير والغلة الفاشية والولايات العظيمة، الذي كان يضيء الشموع في لياليه[90].

● المطابخ:

كانوا يتخذون المطابخ في العلية، وهي حجرة عالية على ظهور السطوح، قال الكندي: «ثم لا ينصبون التنانير ولا يمكنون للقدور إلا على متن السطح حيث ليس بينها وبين القصب والخشب إلا الطين الرقيق والشيء لا يقي»، كما كانوا يتخذونها في صحن الدار وأرضها أو ما يعرف بالحوش السماوي[91].

● بناء المنازل:

كانوا يبنون دورهم بالطين والماء، فمنهما يصنعون الآجر ومنهما يكون الملاط، ومن أقوال بخلائهم في الحمل على مبتنيي الدور قول محمد بن يسير لأحمد بن هشام وهو يبني داره ببغداد: إذا أراد الله ذهاب مال رجل سلط عليه الطين والماء؛ ودورهم تتكون من النقض، وهو الحجارة والطوب اللبن وهو المصنوع من التراب الخالص والماء، ويبدو أنهم كانوا يضربونه للبيع كما يضربونه للحاجة، فإذا أحرق في النار يصير آجراً؛ والإشكنج وقد عفته نسخة ليدن بأنه Fragmenta La Terum، أي الحصى وقطع الحجارة الصغيرة، وغير ذلك من وسائل البناء، ثم الساج وهو خشب يجلب من الهند، واحدته ساجة، وهو والجوز يتخذ منهما جذوع الأسقف، وبطانات داخل الحوائط والأبواب والنوافذ والمتاريس، ثم الحديد وهو من المواد الرئيسة في بناء البيوت عندهم؛ ومعه ما سماه الجاحظ «ذهب السقف»، وهو ما لم أستظهره وربما يكون المقصود به لازم التكلفة التي يتكبدها صاحب الدار في

سبيل إقامة السقف لأنه يتكلف أكثر من تكلفة حوائط المنزل لأنه يصنع من الخشب الخالص المبسوط فوق جذوع حاملة له وحواضن ساندة؛ ثم الاسطوانة وهي السارية والعمود[92].

● **هيكل المنزل:**

يتكون من الجذوع والحواضن والرواشن: فالجذوع هي جذع الأشجار أو النخيل ومنها السقف والدرج والسلم، والحواضن جمع حاضنة وهي الأعمدة التي تدعم السقف وتقيمه؛ أما الرواشن فهي قطع من الخشب توضع فوق فتحة المنافذ والأبواب ويبنى عليها وتسمى «واجهة»، أو «حلق»، وكانوا يجعلون للمنازل صحناً متسعاً في وسطها ويتخذ أصحابها في جانب منها صخرة مثبتة في الأرض ومسطحة الرأس ليكون الدق عليها حتى لا يضطرون إلى الدق على أرض المنزل خوفاً من اقتلاع الآجر أو نقض الجص؛ وكانوا يتخذون أبواب منازلهم من خشب الجوز، وكان الجوز آنذاك من الأشجار التي تزرع في البيوت، وكانوا يتخذون على هذه الأبواب حديدة حفرت فيها نافذة تسمى هذه الحديدة (رزة) ويدخلون في حفرتها قفلاً، كما كانوا يتخذون لغرفهم أبواباً ويجعلون عليها مغاليق يسمى واحداً متراساً وأصل المترس في المعاجم هو خشبة توضع خلف الباب لتكون بمثابة القفل له. أما صناعة الأبواب فكانت تعتمد على مجار تحفر داخل الخشبة وألسنة تنحت في الخشبة المتعامدة ليسهل تعشيقهما ثم تؤخذ عليهما المسامير للتثبيت، وكانوا يتخذون عليها ضباباً وهي نوع من المغاليق يصنع من حديدة عريضة يضبب بها الباب؛ أما الدرج فظهره يصنع من الجذوع ويبنى عليه العتب بالطين ويبلط بالجص، كما يبدو أنهم إلى جانب ذلك كانوا يصنعون سلالم متنقلة من الخشب؛ كما كانوا يصنعون سقف البيت من جذوع النخيل والشجر؛ أما ظهور السطوح فكانت مطينة أو مبلطة بطبقة من الطين؛ أما أرض المنازل فهي

مجصصة أي مبلطة بالجص، وبعض الدور أرضها مقرمدة أي مطلية بالقرمد وهو كالجص، وبعضها مفروش بالآجر وهو الطوب اللبن المحرق، وكانوا يدقون في الحيطان أوتاداً لبعض شؤونهم، كما يثبتون عليها رفوفاً من الخشب؛ فالدار تتكون من النقض وهو الحجارة والطوب وغير ذلك من وسائل البناء، ثم الساج ومن علل البيوت أن يتآكل أسفل الحائط ويتناثر أعلاه، ويسترخي أثاثه ويتداعى بنيانه إيذاناً بالانهدام والسقوط؛ ومن عاداتهم الحسنة في ذلك العصر أنهم كانوا يبنون الدور لإيواء الفقراء، ومن ذلك صنيع ثمامة إذ تطوع ببناء دار في رباط عبادان، وهي جزيرة أحاط بها شعبتا دجلة أما ما كان من عادات سيئة فإنهم كانوا يبنون على أرض لا يملكونها، وذلك بوضع اليد، كما أنهم كانوا يرفعون البناء ويتعالون فيه إسرافاً ومطاولة، وطلباً للمفاخرة[93].

● **انهيار المنازل:**

كانت هناك أسباب عديدة ينجم عنها انهدام الدور في عصرهم، ومن هذه الأسباب ما يلي[94]:

1 - **الحرائق**: وكانت تحدث لأسباب منوعة منها استخدام الوقود أو التنانير بسطح الدار، أو الاستدفاء أو الإنارة.. وغيرها.

2 - **الغرق**: وكان يحدث بسبب طوفان نهر أو سيل جارف.

3 - **ميل اسطوان**: وهو السارية أو العمود الذي يرتفع عليه السقف.

4 - **استرخاء الأساس**: أن تستبد الرطوبة بالأساس فيتآكل أسفل الجدران.

5 - **سقوط السترة**: والسترة في الأصل كل ما يستتر به، وهي هنا - كما يفهم من سياق كلام الجاحظ - الحائط أي أن تتصدع بعد استرخاء الأساس ثم تنهار.

7 - **سوء تدبير السكان:** فيبدو أن من الأسباب التي كانت تؤدي إلى انهدام المنازل سوء تدبير السكان.

● تأجير المنازل:

من الشائع في ذلك العصر أن نزول دور الكراء أصوب من نزول دور الشراء لأن صاحب الشراء أغلق رهنه وأشرط نفسه وصار ممتحناً، وبثمنها مرتهناً، ومن اتخذ داراً فإنه لا محالة يحن إليها وإن أقام فيها ألزمته المؤن وعرضته للفتن حتى وإن أسيء إليه من جيرانه وأنكر مكانه وبعد مصلاه ومات عنه سوقه وتفاوتت حوائجه، ورأى أنه قد أخطأ في اختيارها على سواها وإن من كان كذلك فهو عبد داره وخول جاره [أي خادم جاره]؛ أما صاحب الكراء فالخيار في يده وكل دار هي له متنزهاً إن شاء، ومتجر إن شاء، ومسكن إن شاء، ولا يحتمل فيها اليسير من الذل ولا القليل من الضيم ولا يعرف الهوان ولا يسام الخسف فيها.

وكان صاحب الدار بعد بنائها يتخذ من يروج له سوق الكراء؛ فإذا أتاه مكتر قطع عليه من الشروط ما يراه لازماً للسكن، ومن ذلك ما شرطه الكندي على من يسكن داره أن يجعل له روث الدابة وبعر الشاة وما تبقيه الدابة من العلف، والعظم، والكساحة، وأن يكون له نوى التمر، وقشور الرمان، وغرفة من كل قدر تطبخ، ويظهر أن متوسط إيجار الدور بلغ ثلاثين درهماً تؤدى وقت الهلال من كل شهر. وكان من المستأجرين من يؤخر الكراء ويماطل في أدائه للمالك حتى تجتمع عليه عدة أشهر، فإذا به يترك الدار ويهرب دون السداد، بل إن بعضهم يسرق متاريس الأبواب ويحمل معه السلم ويأخذ ما يدخره صاحب الدار من نقض للمرمة كما يأخذ برادة الماء.

ويظهر أن أسلوب الإجارة من الباطن كان معروفاً في ذلك

العصر، فالغزال كانت تحت يده قطعة أرض كراء، فأكرى السماك نصفها، ليسقط عنه ما استطاع من مؤنة الكراء[95].

● **العلاقة بين المالك والمستأجر:**

كان الساكن في نظر أصحاب الدور آنذاك؛ هو المتمتع بها المنتفع بمرافقها، بل والمنتفع بها على الإجمال فأصحاب الدور من وجهة نظرهم أنهم لو اقتسموا مع السكان الغرم بإعادة البناء عند انهدام الدور وغرم ما بين البناءين من مرمة وإصلاح ثم مقابلة ذلك بما أخذوا من غلاتها وما انتفعوا به من كرائها، خرج على المُسْكِن من الخسران بقدر ما خرج للسكان من الربح، أضف إلى ذلك أن النفقة التي أخرجها صاحب الدار في البناء والمرمات كانت جملة، بينما ما أخذه على جهة الغلة كانت أقساطاً على ضآلتها؛ هذا مع سوء القضاء والإحواج إلى طول الاقتضاء، ومع بغض الساكن للمسكن وحب المسكن للساكن لأن المسكن يحب صحة بدن الساكن ونفاق سوقه، إن كان تاجراً، وتحرك صناعته إن كان صانعاً في حين يكون الساكن على خلاف ذلك، يحب أن يشغل الله عنه المسكن كيف شاء على وجه من وجوه الشغل: فإن شاء شغله بعينه، وإن شاء شغله بزمانه، وإن شاء بحبس، وإن شاء بموت. فمدار مناه أن يشغل المسكن عنه ثم لا يبالي كيف كان ذلك الشغل..!، إلا أنه كلما كان أشد كان أحب إليه وكان أجدر أن يأمن وأخلق لأن يسكن، وعلى أنه - أي الساكن - إن فترت سوقه أو كسدت صناعته ألح في طلب التخفيف في أصل الغلة، والحطيطة مما حصل عليه من الأجرة وعلى أنه إن أتاه الله بالأرباح في تجارته، والنفاق في صناعته لم يرد أن يزيد قيراطاً في ضريبته، ولا أن يعجل فلساً قبل وقته؛ ثم إن كانت الغلة صحاحاً دفع أكثرها مقطعة، وإن كانت أنصافاً وأرباعاً، دفعها قراضة مفتتة، ثم لا يدع مزأبقاً ولا مكحلاً ولا زائفاً ولا ديناراً بهرجاً إلا دسه فيه، ودلسه عليه، واحتال

بكل حيلة، وتأتي له بكل سبب. فإن ردوا عليه بعد ذلك شيئاً، حلف بالغموس أنه ليس في دراهمه ولا من ماله ولا رآه قط؛ ولا كان في ملكه؛ هذا مع حسن اقتضاء المالك وسوء قضاء المستأجر، على الرغم من أن المستأجر يقطعها على المالك وهي – أي الدار – مجملة، لذلك صارت غلات الدور – وإن كانت أكثر ثمناً ودخلاً – أقل ثمناً وأخبث أصلاً من سائر الغلات.

ومن سوء أخلاق السكان أنهم إذا أتاهم في أمر من أمور المسكن جارية رب الدار أفسدها بالاعتداء عليها واغتصابها، وإن كان من يأتيه غلاماً خدعه وناله لفساد أخلاق مثل هؤلاء السكان، هذا مع الإشراف على الجيران والاطلاع على أحوالهم وعوراتهم من مكان عال تجسساً والتعرض للجارات بما يكرهن من قول أو فعل، ثم سرقة طيورهم واصطيادها وتعريض صاحب الدار لشكاياتهم، وبعض السكان يطمع في غبن المالكين بإقراضهم المال وإغرائهم بالنفقات، حتى إذا استوثق منهم أعجلهم بالمطالبة وحذق بهم وأحاطتهم مكائده من كل جانب، فلا يجدون أمامهم إلا دفعه واتقائه ببيع بعض الدار أو باسترهان الجميع، ليربح مع الذهاب بالأصل السلامة من الكراء، وربما جعله بيعاً في الظاهر ورهناً في الباطن، فحينئذ يدعيها قبل الوقت؛ وربما ادعى لنفسه شقصاً من المنزل، وربما اكترى الساكن المنزل وليست فيه مرمة، فإذا به يشتري ما تصلح به المنازل للمرمة، ثم يتوخى عاملاً جيد الكسوة وجيراناً أصحاب آنية وآلة، فإذا شغل العامل وغفل سرق كل ما قدر عليه وهرب، وربما يستأجر المنزل إلى جوار سجن لينقب أهله الحائط إليه، فيكون الدار وسيلة لإخراج إخوان المستأجر من اللصوص والمجرمين، أو ربما يكون الدار إلى جوار صراف يريد الساكن أن يسطو عليه وعمله في ذلك يستدعي طول المدة والستر، فهو إنما يستأجر المنزل إلى جوار السجن أو الصيرفي ليدبر أمره في مهل وأمن وتستر من

عيون الرقباء والعسكر؛ وربما كان الساكن مجرماً قاتلاً أو قاذفاً لعظيم من عظماء الدولة فلا عقاب له غير هدم المنزل؛ لكن ليس السكان كلهم على هذه الشاكلة، بل إن منهم من صلح حاله فإذا وجد في الدار مرمة أنفق ثم احتسبها على المالك عند الأهلة؛ حتى لو شفف في البناء ونقصه أو تزيد في الحساب وبالغ فيه[96].

● **الجيران:**

كانت بين الجيران معاملة تنطلق من حميمية المعايشة والمودة والتكافل، فكان الكندي ربما يوافي إلى منزله من قصاع الجيران والسكان ما كان يكفيه لأيام حتى إنه كان يقول لعياله: أنتم أحسن حالاً من أرباب هذه الضياع. إنما لكل بيت منهم لون واحد وعندكم الألوان، وربما كانت المعاملة على العكس من ذلك فهناك جيران سوء يشرفون على جيرانهم للاطلاع على ما يدور في منازلهم وتتبع عوراتهم والتجسس عليهم، ثم إذا ببعضهم لا يكتفي بالتجسس فقط، بل يتعرض للجارات بالقول أو الفعل أو يقوم باغتصاب الجواري أو التغرير بالغلمان وخداعهم[97].

● **تدبير المعيشة بالمنزل:**

كانت لكل بيت في ذلك العصر خزانة لحفظ الأطعمة والحبوب وكل ما يختزن عاماً كاملاً من الموسم إلى الموسم، وغير ذلك، ومن عرفهم ترك أمر الخزانة وما بها للنساء، حيث إنهن يقمن على ما بها فيعرفن فاضله من ناقصه، ومكان هذا ومكان ذاك، وقد عابوا الرجل الذي يعلم شؤون الخزانة في بيته، قال يحيى بن خالد: «ما يعجبني السيد الذي يعرف موضع زيته وزيتونه»، ومن أهم أساليبهم في حفظ الأطعمة هو أسلوب حفظ الزيوت؛ إذ كانوا يحفظون الزيت في الأرض حفراً، أو في الماء غرقاً حتى لا تفسده حرارة الصيف في العراق؛ ومن

عاداتهم في تدبير شؤون المنزل وضع قصعة تحت الشواء، لاستحلاب جميع دسمه والانتفاع به، كما أنهم يضعون طعامهم في سلال، وربما ختموها حتى لا تفتح خوفاً من فأرة أو خادم كما أنهم كانوا يتخذون السلال لحفظ الطعام في السفر أيضاً؛ وكذلك اتخذوا في منازلهم آلات لطحن الحبوب كالميجان والرحى، وربما كان لها شكل آخر غير المعروف الآن إذ كانت رحاهم تدور بالبهائم ذات القوة كالحمار، وربما كان الطحان في ذلك العهد يذهب إلى المنازل لأخذ الغلال لطحنها ثم ردها مقابل أجر إضافي؛ وكانوا في تدبيرهم لشؤون معيشتهم يتخذون الحمار، ومن أقوالهم «الحمار الجامع خير من غلة ألف دينار»؛ فهو للرحل ولإدراك البعيد من الحوائج، وربما كان طحنهم على ثور أيضاً؛ ومن تدبير شؤونهم أنهم كانوا يحفرون آباراً في البيوت لتأمين الماء؛ كما أن بعض الأغنياء في ذلك العصر كانوا يتخذون «قهرماناً»، وهو كالخازن الحافظ لما تحت يديه والقائم بتدبير أمور الأغنياء ووكيل أعمالهم، فهذا الرجل تكون له اليد في أمور الغني حتى تدبير أمر معيشته فلا يستطيع الخادم أن يأتي حتى بفضل الطعام إلا إذا كتب له القهرمان كتاباً وصكاً إلى صاحب المطبخ، وهو أشبه بالنظام الإداري للمنزل[98].

● حشرات المنازل:

من حشرات المنزل الشائعة التي كانت منتشرة في عصرهم، البراغيث وهي من الحشرات القارصة التي توجد بكثرة في أماكن الطين والماء والرطوبة مع التراب، وهي من حشرات الشتاء فيما يبدو؛ وكانوا يتحايلون عليها باستخدام أثاث ناعم الملمس حتى ينزلق عنه البرغوث. كما أن النمل من آفات المنزل المنتشرة، وكانوا يتصرفون لقتله مصارف عدة، ومن ذلك أنهم إذا أكلوا رأساً عمدوا إلى القحف والجبين فوضعوهما إلى جوار بيوت النمل والذر من صغاره؛ فإذا اجتمعت

فيهما كتائبه أخذوهما ونفضوهما في طست فيها ماء، فلايزالون يعاودون ذلك في تلك المواضع حتى يقلع أصل النمل والذر أو هكذا يتوهمون، فإذا فرغ الرجل من ذلك ألقى النمل الذي جمعه على الحطب وأشعل النار فيه[99].

● جمع القمامة:

عرف أهل ذلك العصر جمع القمامة وتدويرها ومعاودة الاستفادة منها؛ فكان أهل الدور إذا جلسوا لأكل تمر أو غيره أحضروا أمامهم طستاً يلقون فيه النوى، تمهيداً لاستخدامه وقوداً؛ وكان أبو سعيد المدائني القاص، ينهى خادمة أن تخرج الكساحة من الدار وأمرها أن تجمعها من دور السكان وتلقيها على كساحة أبي سعيد فإذا كان في الحين، جلس وجاءت الخدم ومعها زبيل، فعزلت بين يديه من الكساحة زبيلاً، ثم فتشت واحداً واحداً، فإن أصاب قطع دراهم وصرة فيها نفقة أو دينارا أو قطعة حلي، فسبيل ذلك معروف، وأما ما وجد فيه من الصوف فسان وجهه أن يباع - إذا اجتمع - إلى أصحاب البراذع، وكانت قطع الأكسية، وما كان من خرق الثياب فمن أصحاب الصينيات والصلاحيات [والأدوات المنزلية]، وما كان من قشور الرمان فمن الصباغين والدباغين، وما كان من القوارير فمن أصحاب الزجاج، وما كان من نوى التمر فمن أصحاب الحشوف [وهم أصحاب التمر البالي تمهيداً لبيعه مع ما بلي وقوداً]، وما كان من نوى الخوخ فمن أصحاب الغرس، وما كان من المسامير وقطع الحديد فللحدادين، وما كان من القراطيس فللطراز، وما كان من الصحف فلرؤوس الجرار، وما كان من قطع الخشب فللأكافين [صناع براذع الركائب]، وما كان من قطع العظام فللوقود، وما كان من قطع الخرق فللتنانير الجدد، وما كان من أشكنج فهو مجموع للبناء..... إلخ؛ فإذا بقي التراب خالصاً وأراد أن يضرب منه اللبن للبيع وللحاجة إليه لم يتكلف الماء، ولكن يأمر

جميع من في الدار ألا يتوضأوا ولا يغتسلوا إلا عليه، فإذا ابتل ضربه؛ فهذه عملية تدوير للقمامة، ويظهر لي أن أبا سعيد هذا قد عمل قماماً ويدل على ذلك خبر للجاحظ جاء فيه: «وذهب من ساكن له شيء كبعض ما يسرق من البيوت فقال لهم اطرحوا الليلة تراباً فعسى أن يندم من أخذه فيلقيه في التراب دون أن يستنكر أحد مجيئه إلى ذلك المكان لكثرة من يجيء لإلقاء الكناسة، فطرح ذلك الشيء المسروق في التراب، وكانوا يطرحونه على كناسته فرية قبل أن يراه المسروق منه فأخذ أبو سعيد كراء الكساحة[100].

● **تزين البيت بالزهور:**

كانوا يهتمون بالزهور والنباتات ويزينون بها دورهم، فهذه سيدة تطلب من أبي القماقم أن يشتري لها آساً، وهو نبات وزهر طيب الرائحة، فهو نوع من الرياحين لعلمها أن مثل هذه الأمور تسترق قلب زوجها وتستدر محبته وعطفه[101].

● **الأثاث والمفروشات:**

كانوا يستخدمون الدثر والألحفة للغطاء، وكانوا يعلقون الستائر على الحوائط ويتخذونها من القماش المعصفر. وقد كانت الحياة الشعبية في ذلك العصر حياة أولية غير معقدة كما هو الحال في قصور الخلفاء والوزراء وكبار رجال الدولة، كانوا في حياتهم الاجتماعية العامة يستخدمون الأسرة من الخيزران، فقد كان أسد بن جانئ يجعل سريره من قصب مقشر، حتى تنزلق الحشرات عن ليط القصب لنعومته وملاسته؛ وكانوا يستخدمون على أسرتهم وسائد حشوها ليف أو سلب وهو شجر يمني معروف تعمل منه الحبال وقيل قشر من قشور الشجر تصنع منه السلال، كما كانوا يستخدمون مرفقة للاتكاء ومخدة للنوم، وبساط للصلاة يسمونه «مصلى»، ومن أثاث البيوت في ذلك العصر

الحصير، عليها يكون مجمعهم ومطعمهم، ويفرشونها أمام منازلهم في السكة الظليلة والليلة المقمرة، ومن بُسُطِهِم البوادي، والبارية وهي الحصير المنسوج من القصب[102].

● **الصرف الصحي والمجاري:**

كان المجتمع العباسي في عصر «البخلاء» يستخدم المراحيض داخل الدور أو إلى جوارها؛ وقد نص الجاحظ على أنهم اتخذوا «المتوضأ»، و«الحمامات» في الدور؛ وكانت لهذه الحمامات مجار تأخذ الماء، وتسيل به بعيداً عن البيت وقد احتال بعض المصلحين (البخلاء) لتدوير استخدام ماء الحمامات في سقيا الدواب، فاتخذوا في الأرض حفرة وصهرجوها بالرخام وجعلوها مصباً للماء من الحمام، فتشرب فيه الدواب، وما يفيض عن الاستخدام في هذا الصهريج يسيل في مجاري الصرف حتى مسيل المثاعب؛ وكان منهم من يتخذ مراحيض البيت في خارجه، وممن اتخذوا المراحيض إلى جانب دورهم رجل من شق بني تميم استخفى عنده عبدالنور كاتب إبراهيم بن عبدالله بن الحسن، قال عبدالنور: «كان للرجل كنيف إلى جانب داره، يشرع في طريق لا ينفذ»؛ وكانوا يستخدمون لهذه المراحيض بالوعات، ويبدو أن هذه البالوعات كانت سريعة الامتلاء، وكان إخراج ما فيها من المياه والأقذار يتكلف مؤونة شديدة؛ قال الكندي رداً على معبد ساكن داره: «من الخصال التي تدعو إلى النفقة كثيرة؛ من ذلك سرعة امتلاء البالوعة، وما في تنقيتها من شدة المؤونة»، وكانت تبعة تنظيف البالعوات منوطة بصاحب الدار الذي يجب عليه تنظيف البئر والمراحيض قبل أن ينتقل الساكن إلى الدار، يقول الكندي: «ويسكنها الساكن حين يسكنها وقد كسحناها ونظفناها... فإذا خرج تركها مُزْبَلَة وخراباً»[103].

وكانت البالوعات إذا أهملت تطفح وتجري في الطريق ويؤذى بها

الناس، وصاحبها ينتظر الشهر والشهرين، حتى ينزل المطر، وقد حكى الخليل السلولي خبراً عن أبي قطبة العتابي الذي كان يهمل بالوعته، فقال: «كان يؤخر تنقية بالوعته إلى يوم المطر الشديد، وسيل المثاعب». فالظاهر أن المطر الشديد كان من الأمور المعتادة بالنسبة لهم لذلك اتخذت الدولة قناة تصب فيها المياه من المدينة فتحملها إلى خارجها، من أجل ذلك كان أبو قطبة العتابي يكتري رجلاً ليستخرج له ما في بالوعته ويصبه في الطريق فيجترفه السيل ويؤدي به إلى ترعة السيل»(104).

● الحمامات العامة:

كانت هناك حمامات عامة تعمل على مدار اليوم كاملاً وكان الناس يختلفون إليها بأعداد كبيرة حتى في وقت السمر من الليل، وكانت هذه الحمامات لا تقتصر على الاغتسال المجرد لإزالة الأوساخ، بل كان لها أدوار أخرى غير مجرد النظافة، فهي تقوم أيضاً بدور أشبه بدور مراكز التجميل الآن؛ للرجال والنساء على حد سواء؛ ففيها مستحضرات تجميل كثيرة الأصناف، من بينها ما يسمى بالنورة وهي أخلاط من حجر الكلس لإزالة الشعر الزائد من الجسم على هيئة دهان يوضع على الشعر فينزعه، فكان الرجل يطلي بالنورة، ويغتسل بالصابون، والصابون نورة أيضاً من أخلاط من حجر الكلس وغيره تستخدم لإزالة الأوساخ،و وكانت تقع في الحمامات بعض الحوادث مثل سرقة الملابس أو الأشنان والصابون والدهان؛ وكان صاحب الحمام يتقاضى أربعة أفلس أي طسوجاً عن الاغتسال العادي ولكل نوع من أنواع التجميل ثمنه(105).

● وسائل الانتقال:

تنوعت وسائل الانتقال في ذلك العصر براً وبحراً؛ فكانوا يسافرون براً بالركائب كما يتنقلون عليها داخل المدن؛ وكانوا إما

يملكون هذه الدواب على الأغلب، أو يستأجرونها كراء، أو يستعيرونها من بعض الإخوان؛ ومن وسائل الانتقال المعروفة آنذاك الوسائل البحرية من سفن ومراكب، كما يبدو أنهم كانوا يؤثرون السفر بالبحر، ولذلك اتخذوا طرقاً برية معروفة لهم، مثل طريق البصرة/ الأبلة.. والعكس؛ كما كانوا يقصدون بغداد بالسفر من بعض الجهات البحرية؛ وكانوا في هذه السفرات يتحينون أوقات السفر المناسبة والملائمة لحركة السفن والملاحة البحرية، يقول أهل الأبلة عندما يرون مداً: «ما رأينا مداً قط ارتفاعه. وما أطيب السير في المد..!»، ومن آرائهم الحاذقة الخبيرة أن السير في المد إلى البصرة، أطيب من السير في الجزر منها إلى الأبلة»؛ وكانوا يسمون المراكب الدائبة السيارة «معَبّراً»، وهو أشبه بلفظ «معدية»، الذي تستخدمه العامة في مصر هذه الأيام، كما أنهم سموا السفن التي تقطع المسافات القصيرة بعدد محدد من الناس «جعفرية»، وربما كانت الجعفرية اسم للسفينة، أو لعلها منسوبة إلى الجعفر وهو النهر، فتكون الجعفرية هي السفينة النهرية أو الصغيرة؛ وكانت لهم في سفر البحر عادات منهم أنهم يفرقون أموالهم في السفن، فإن أصيب بعض المال سلم بعضه، قال بعض البحريين لأبي بكر محمد بن سيرين: لولا أن السلامة أكثر لما حملنا خزائننا في البحر[106].

● التنظيمات الأسرية

● المرأة:

كانوا يلقبون المرأة بالنعجة على سنة العرب، قال رجل من المسجديين: «كنت أنا والنعجة كثيراً ما نغتسل بالعذب خوفاً من الماء الملح..»[107].

وكان من أمثالهم لا تعدم صناع ثلة؛ فالصناع هي المرأة الماهرة

والشلة هي كرة الصوف الذي تغزله المرأة؛ ويبدو أن النساء في ذلك العصر كن يغزلن الصوف في البيوت ثم يبعن إنتاجهن للغزال، فكانت الزوجة الصالحة عون صدق لهم. كما أنهم اعتادوا في ذلك العصر السؤال عند الخطبة عن مال المرأة، ثم يقدرونه ويحصونه. وكانت المرأة إذا زوجت بنتها حلتها الذهب والفضة وكستها المروي والوشي والقز والخز، وعلقت لها الستائر من القماش المعصفر ودقت لها الطيب، لأنها أمور فيما يعتقدون تعظم أمرها في عين أهلها وتزيد من قدرها في عيون أهل زوجها. فكانت النساء تسرف في الأعراس لدرجة غير معقولة، قال الجاحظ: «حدثني تمام بن أبي نعيم، قال: كان لنا فالوذجاً، فقيل له: إن المؤنة تعظم، قال احتمل ثقل الغرم بتعجيل الراحة،...... النساء..!، ما أشك أن من أطاعهن شر منهن. وقد كان لكل منزل خزانة لحفظ الأطعمة والحبوب والحاجيات وكان أمر هذه الخزانة موكولاً للنساء حيث يقمن عليها ويعرفن ما بها وفاضله من منقوصه ومكان كذا ومكان كذا. وكانوا لا يقبلون أن يكون ذلك من معارف الرجال، قال يحيى بن خالد: «ما يعجبني السيد يعرف موضع زيته وزيتونه».

ومن زينتهن نقط الخد والوجه، وقد شبه الجارود بهذا النقط طعام تسنيم بن الحواري، قال: «نقط كنقط العروس»؛ كما أن المرأة كانت إذا رأت زوجها قد جاء من الحمام، وقد اطلى وتطيب وبيض ثوبه، عارضته كذلك بالتطيب ولبس أحسن ثيابها. وكانت من عاداتهن التشهي عند الوحم، وأكثر ما يقع فيه التشهي لألوان الطعام: كان الكندي يقول لجاره: «إن في الدار امرأة بها حمل. والوحمى ربما أسقطت من ريح القدر الطيبة، فإذا طبختم فردوا شهوتها ولو بغرفة أو لعقة»، كما كان الكندي يشترط على ساكنه عند كراء المنزل «أن يجعل له غرفة من كل قدر تطبخ للحبلى في بيته».

وكان من المظاهر الاجتماعية المهمة في ذلك العصر، وجود شكل اجتماعي للحزن، إذ كانت هناك طائفة النائحات، أو النوائح وهو اسم يقع على النساء إذ يجتمعن في مناحة، فقد كانت من سمات هذا العصر إقامة المآتم واجتماع النساء، العجائز منهن، وانفصال البعض للانخراط في حديث خاص، فكن في ذلك العصر إذا ما أقام أهل المأتم المناحة اعتزلن وتحدثن وتذاكرن الأحوال والأمور وبر الأبناء وإنفاقهم عليهن، قال الجاحظ: «حدثتني امرأة تعرف الأمور، قالت: كان في الحي مأتم اجتمع فيه عجائز من عجائز الحي، فلما رأين أن أهل المأتم قد أقمن المناحة اعتزلن وتحدثن. فبينا هن في حديثهن، إذ ذكرن بر الأبناء بالأمهات وإنفاقهم عليهن، وذكرت كل واحدة منهن ما يوليها ابنها من البر»[108].

● **العلاقات العاطفية:**

يبدو أن المجتمع العباسي كان يعيش مرحلة فيها الكثير من السماحيات في العلاقة بين الرجل والمرأة وأبرز هذه العلاقات هي العلاقة العاطفية، إذ يظهر جلياً في مجتمع البخلاء تمرس الرجال في إقامة العلاقات العاطفية، وإمكان إقامة علاقة تداولية مطردة، ومن أمثلة العلاقات العاطفية في ذلك المجتمع أن أبا القماقم تعشق واحدة - أي نهارية - فلم يزل يتبعها ويبكي بين يديها، حتى رحمته. وكانت مكثرة، وكان هو مُقلاً. فاستهداها هريسة، وقال أنتم أحذق بها..!، فلما كان بعد أيام تشهى عليها رؤوساً. فلما كان بعد قليل، طلب منها حيسة. فلما كان بعد ذلك تشهى عليها طفيشلية. قالت المرأة: رأيت عشق الناس يكون في القلب والكبد والأحشاء، وعشقك أنت لم يجاوز معدتك..!![109].

● **الزواج:**

كانت في العصر العباسي أنواع عديدة للزواج منه الزواج

التقليدي بأركانه المعروفة وأولها الإشهار وبشكله الاجتماعي من مسكن واستقرار عائلي، وليس فيه من شيء لافت للنظر إذا أن سن العروس قد يصل عند الزواج إلى اثنتي عشرة سنة، مثل سن ابنة مريم الصناع عند زواجها؛ وكانت هناك أنواع غير تقليدية من الزواج منها ما هو مقبول شرعاً ومنها ما هو مردود ومحرم ومجرم لا يقبله شرع أو عرف، بل إن المؤسسات الاجتماعية تستشنعه وتنفر منه نفوراً كبيراً؛ ومن النوع الأول المقبول شرعاً: ما سُمِّي بالزواج النهاري: وهو نوع من الزيجات المنتشرة آنذاك، ومعنى أنه نهاري أي أن زوج المرأة يأتيها في منزلها نهاراً وهو نوع من أنواع الزواج يضطر إليه البعض ممن يعجزون عن إعداد بيت الزوجية والقيام عليه، كما يبدو أن فئة ذات مواصفات اجتماعية معينة هي تلك التي كانت تقبل بناتها الزواج النهاري، فقد ورد في الجزء الثالث من الأغاني، في ترجمة بشار بن برد أن الفضل بن أبي سعيد قال: «حدثني رجل من أهل البصرة ممن كان يتزوج بالنهاريات، قال: تزوجت امرأة منهن..»، وكأنهن كن طائفة معينة ومحددة اجتماعياً، ولا أدل على ذلك من قول الجاحظ بعد خبر عن نهارية: «وتعشق أبو القماقم واحدة» (أي نهارية). ويؤكد ذلك أن الزواج النهاري لم يكن في مجمله يتم على هذا الوجه لعدم قدرة الزوج على إعداد بيت الزوجية، إذ كان منهم من يبدو قادراً وبإمكانه أن يحول زواجه النهاري إلى زواج دائم، والنهارية تعلم ذلك وترتقبه طامعة، بل تتوسل لذلك الوسائل وتسلك إليه المسالك والسبل، وتحتال من أجله بالحيل التي تدنيها من ذلك قالت امرأة نهارية لأبي القماقم: إني تزوجت زوجاً نهارياً، والساعة وقته وليست عليَّ هيئة فاشتر لي بهذا الرغيف آساً، وبهذا الفلس دهناً، فإنك تؤجر..!، فعسى الله أن يلقي محبتي في قلبه، فيرزقني على يدك شيئاً أعيش به؛ فقد والله سا ءت حالي، وبلغ المجهود مني.

أما النوع الآخر الذي يحرمه الشرع وينبذه المجتمع فهو زواج المحارم، وهو زواج كانت تقترفه طائفة من الزنادقة، أصحاب الفلسفة البوهيمية، فهم كانوا يستحلون زواج المحارم، ويرون أن: «الرجل أحق بينته من الغريب وأولى بأخته من البعيد، لأن غير البعيد أحق بالغيرة والقريب أولى بالأنفة، إلا أن العادة هي التي أوحشت منه والديانة هي التي حرمته، ولأن الناس يتزيدون في استعطافه، وينتحلون أكثر مما عندهم في استشناعه»، وهدف هؤلاء الأول من علاقاتهم الزوجية المحرمة هو الاستزادة من النسل «لأن الاستزادة في النسل كالاستزادة في الحرث»[110].

● الانفصال العاطفي:

سادت المجتمع العباسي عدد من أشكال الانفصال العاطفي منها الطلاق الذي يعد مخرجاً شرعياً من تحت ظلّة الزواج، وهو من الأمور المعروفة في كل المجتمعات الإسلامية التي سادت بعض الأشكال الأخرى التي تكون قوتها بيد المرأة لا الرجل، فالحرة تخلع زوجها خُلعاً والأمة تستبيع سيّدها المتباعة[111].

- **الخلع**: هو أن تدفع المرأة إلى زوجها مالاً ليطلقها، وهو من الأمور المعهودة في ذلك المجتمع.
- **الاستباعة**: هي عودة الأمة (الجارية) على سيدها بما يشبه الخلع، بأن تطلب إليه أن يبيعها.

● التربية:

كان العرب يربون أنفسهم على آداب مفروضة من بينها الكرم والسخاء، وهناك آداب للطعام، إذ كانوا يكرهون جولان اليد في الطبق، وكانوا يتخذون التربية الصالحة نموذجاً يقيسون عليه، فإذا كان الفتى منهم ضخم الجسم فخم اللفظ رفيع المعاني، قالوا عنه: «تربية

في ظل ملك»[112]، أي في كنفه، وكان مثل هذا النموذج هو المثالي للسيد المكتمل؛ وأبرز ما رصده الجاحظ وحاول الإشارة إليه هو نزعته المناهضة للشعوبية، وقدم لنا صورة لتربية النشء عند العرب وتربية النشء عند الفرس، في موقفين متشابهين في الإطار متضادين في التوجيه والهدف:

= كان العرب يميلون إلى تخليق أنموذج مثالي عالي القيمة في وجدان الصبي ويتدخلون بالتقويم والإصلاح عند أية بادرة للانحراف عن التقاليد العربية، وروى الجاحظ خبراً يشير إلى كيفية معالجة الأمور التربوية عند العرب، قال: كان عبدالنور كاتب إبراهيم بن عبدالله بن الحسن قد استخفى بالبصرة في عبد القيس، من أمير المؤمنين أبي جعفر وعماله، وكان كلما اطمأن أسفر حتى صلى معهم في مصلاهم وجلس إليهم، «والقوم عرب، وكانوا يفيضون في الحديث ويذكرون من الشعر الشاهد والمثل، ومن الخبر الأيام والمقامات. وهو في ذلك ساكت، إذ أقبل عليه ذات يوم فتى منهم، خرج عن أدبه، وأغفل بعض ما راضوه به من سيرتهم، فقال له: «يا شيخ، إنا قوم نخوض في ضروب القول، فربما تكلمنا بالمثلبة وأنشدنا الهجاء. فلو أعلمتنا ممن أنت، تجنبنا كل ما يسوءك. ولو اجتنبنا أشعار الهجاء كلها وأخبار المثالب بأسرها، لم نأمن أن يكون ثناؤنا ومديحنا لبعض العرب مما يسوءك، فلو عرفتنا نسبك كفيناك سماع ما يسوءك من هجاء قومك ومن مديح عدوك»؛ فلطمه شيخ منهم، وقال: «لا أم لك..!، محنة كمحنة الخوارج، وتنقير كتنقير العيابين؟، ولِمَ لا تدع ما يريبك إلى ما لا يريبك؟ فتسكت إلا عما توقن بأنه يسره؟»[113]؛ وهكذا لم تسمح النفسية العربية الأصيلة أن تتقبل من الفتى الغض الخروج عن الآداب المفروضة، حتى لو كان هذا الخروج خروجاً مؤدباً، لم يتجاوز فيه الفتى حداً ولم يتنكر لخير

ولم يفش مثلبة، لكن من ثوابت الآداب والتقاليد احترام الضيف احتراماً مطلقاً وعدم إحراجه حتى بالسؤال عن نفسه أو نسبه.

= أما الفرس فقد كانوا يتركون صبيانهم على فطرتهم، وكل ما يعن لهم من أمور مكتسبة حتى وإن كانت تنبو عن الخلق القويم لا يجدون من يوجههم إلى خطرها، ويقوم لهم ما اعوج من عماد تربيتهم، قال أحمد بن رشيد للجاحظ: كنت عند شيخ من أهل مرو، وصبي له صغير يلعب بين يديه، فقلت له إما عابثاً أو ممتحناً: أطعمني من خبزكم، قال: لا تريده، هو مر..!، فقلت: فاسقني من مائكم، قال: لا تريده، هو مالح..!، قلت: هات من كذا وكذا، قال: لا تريده، هو كذا وكذا..! إلى أن عددت له أصنافاً كثيرة. كل ذلك يمنعنيه ويبغضه إليَّ..!، فضحك أبوه، وقال: ما ذنبنا؟ هذا من علمه ما تسمع..! يعني أن البخل طبع فيه[114].

فشتان بين من لطم ومن ضحك كما أنه شتان بين الفرس والعرب.

● **تربية الخدم عند العرب:**

كان العصر العباسي يمتاز بحسن معاملة العبيد عند معظم السادة، وكانوا يتواصون بذلك، ويعوون على من ينتقص سنتهم فإن الأصبغ بن ربعي دخل على زبيدة بن حميد، وكان قد ضرب غلمانه ضرباً مبرحاً، فقال أبو الأصبغ له: «ما هذا الضرب المبرح؟ وهذا الخلق السيئ؟ هؤلاء غلمان، ولهم حرمة وكفاية وتربية، وإنما هم ولد. هؤلاء إلى غير هذا أحوج»؛ فابن ربعي يذكر زبيدة بن حميد بأن هؤلاء الخدم لهم كرامة ومنزلة، ولهم أمور يكفيهم سيدهم إياها، كما أنهم يكفونه أمره ويقومون بخدمته، ولهم النصح والتوجيه بالإرشاد والتقويم، ثم أنزلهم ابن ربعي بمنزلة الأولاد في الرعاية والاهتمام وذم الإهانة، وقبل كل ذلك عد زبيدة بن حميد خلقاً سيئاً يلام عليه[115].

الفصل الثاني
من الأنظمة المدنية في ذلك العصر

● التقسيم الإداري لدولة الخلافة:

كانوا يسمون دولة الخلافة العباسية في عصرهم «مملكة»، ويبدو أن هذه التسمية هي التسمية الشعبية لها؛ قال الداردريشي: «والله إني لأرثي لبيوت الأموال ولخراج المملكة من هذا»، وكانت مدن المملكة تنقسم إلى شوارع رئيسة، وأخرى فرعية تسمى الرائغ، ويتفرع الرائغ إلى طرق مسدودة لا تنفذ، وكانت هذه المملكة تنقسم إلى ولايات ومدن كبيرة، والمدن إلى أحياء، والأحياء لها حكومات مستقلة، وقد ورد في كلام الجاحظ ما يفهم منه ذلك، فهو يقول: «وحدثني إبراهيم بن السندي، قال: كان على ربع الشاذروان شيخ لنا من أهل خراسان»؛ فهذا الخراساني كان على حي الشاذروان وهو من أحياء بغداد أي أنه كان قيمه الناظر في مصالحه من قبل الوالي، كمأمور القسم، أو العمدة مثلاً لهذا العهد، كما قسموا المدينة إلى أرباع وكورات ومحلات (جمع محلة)، وكل ربع قيم ينظر في شؤونه، واتخذوا لكل كورة قصبة، فيها المقر الإداري لولاية المدينة، وبكل قصبة باطنة، وهي مجمع الدور والأسواق فيها[116].

● النظام الإداري للدولة:

كان النظام العسكري يجعل المهام تتدرج من الخليفة إلي القاضي فرئيس الشرطة؛ بينما النظام المدني والإداري كان يبدأ بالخليفة ويليه كبير الوزراء، كما كانوا يسمون الخليفة سلطاناً، لأنهم بعد الرشيد ذهبت عن العباسيين معاني الخلافة ولم يبق إلا اسمها، وصار الأمر ملكاً بحتاً، وذهب رسم الخلافة وأثرها بذهاب عصبية العرب

وتلاشي أحوالهم[117]؛ وقل من يستخدم لقب الخليفة إلا خوفاً أو رجاءً؛ فشاع مسمى السلطان بين العامة، قال خالد بن يزيد: «إن هذا المال لم أجمعه.. إلا من معاناة ركوب البحر ومن عمل السلطان».

● **الشرطة:**

كانت الشرطة من الأجهزة التابعة للقضاء، إلا أنها صارت تنظر في الجرائم وإقامة الحدود في الدولة العباسية، فكان صاحب الشرطة منفرداً في نظر الجرائم عن القضاء؛ وكان لكل حي من أحياء المدينة «نقطة شرطة تسمى «المسلحة»، ولها قيم أي رئيس عسكرها، وكان صاحب مسلحة «باب الكرخ» من رواة الجاحظ وأصحابه؛ والكرخ محلة في بغداد، وباب الكرخ حي في هذه المحلة، يقال في موضع كذا مسلحة ومسالح أي أن فيه قوماً وكلوا بمرصد ومعهم سلاح؛ كما كان في بغداد نظام أمني آخر غير ثابت وهو نظام (الطائف) وهم فرقة من العسكر يطوفون فرادى بأحياء المدينة ليلاً لتفقد أحوالها وهم العسس أيضاً، ويسمون الجلاوزة؛ وفيما يبدو أنهم كانوا يعاملون السائرين ليلاً بعنف وقسوة، فهذا جبل من أصحاب الجاحظ تأخر به الوقت ليلاً في موضع كان فيه، فخاف الطائف ولم يأمن اللصوص، فعرج إلى باب صاحبه أبي مازن ليبيت عنده؛ وكانت هناك صفات جسمية يجب أن تتوفر في الشرط، فمن أقوالهم: «ما رأيت أصح أبداناً من الحمالين والطوافين»، فربما كانوا يجتازون اختبارات لياقة عالية لأنهم يطوفون طوال الليل للحراسة شتاءً وصيفاً، كما أنهم في حركة دائبة متكررة جيئة وذهاباً، ومن أقوال الناس لذلك العهد: «فلان من الجلاوزة»، أي لاختلافهم في الحركة جيئة وذهاباً طوال الليل، فكانت هناك نوبات حراسة ودوريات، وكان جهاز الشرطة يقوى ويضعف، فيقوى إذا ضعف حاكم الولاية، ويضعف إذا قوي[118].

● المسجد:

لم تكن المساجد للعبادة وحدها في ذلك العصر، ولكن كانت تؤدى فيها أعمال مختلفة، فهي مكان للعبادة والخطابة، ومحكمة للتقاضي ومعهد للدراسة؛ لذلك كان للمسجد دور كبير في الحياة الاجتماعية في عصرهم؛ ومن أجل هذا كانوا يهتمون بإبراز موضع المسجد عند بنائه؛ فهذا ثمامة يحنق على يزيد بن هشام لأنه عدل عن بناء المسجد الذي كلفه به ثمامة وفوضه له - في الشارع الرئيس وبناه في الرائغ، أي في طريق جانبي وليس عاماً فمبعث اهتمامه بذلك أن المساجد كانت ميادين لإقامة أنشطة اجتماعية وحضارية من حولها؛ من أجل ذلك كانوا يعدون من مساوئ الدور أنها بعيدة عن المصلى؛ ومن المساجد التي كان لها دور اجتماعي في بغداد مسجد ابن رغبان في حي مسجد ابن رغبان، وهو حي من أحياء بغداد، كان ينزله البصريون وسمي حي البصريين في بغداد؛ فيه تروج أفكارهم وينفق سوقهم وتسفر بضائعهم[119].

- المسجديون:

كانت المساجد منتدى لكل وارد، إن كان مقيماً أو ظاعناً، فيه يصلون، وفيه يسمرون، ويتقاضون ويحتكمون، ومن حوله يبيعون ويشترون، والمسجديون فيما هو مفهوم من كلام الجاحظ هم معتادو المساجد من المداومين على الجلوس فيها، وهم بداخله طوائف تتنوع بحسب الميول والمذاهب؛ حتى من ينتحل الاقتصاد من أصحاب الجمع والمنع - أي (البخلاء) - كانت لهم حلقة يتذاكرون فيها فنون مذهبهم الاقتصادي، وكانت تسمى حلقة المصلحين[120].

- حكومة صالحي المسجد:

كانت هناك هيئة قضائية متشعبة الأطراف في كل أرجاء الخلافة

العباسية، إلا أن الحكومة الشعبية كانت هي السائدة لقرب عهد الناس بالقبلية والعصبية من ناحية، وجمع الصف الإسلامي والاعتصام بحبل الله في كل أمورهم من ناحية أخرى، وهذه المجتمعات القضائية الشعبية كان مقرها المساجد وقضاتها هم الصالحون من أهل هذه المساجد؛ فهذا هو الداردريشي وأخوه عندما طرأت بينهما الشاحنات وهما على مال مشاع بينهما؛ لجآ إلى «صلحاء أهل المسجد» للفصل بينهما؛ وقد لام رجل من ثقيف أبا سعيد المدائني لأنه أتى ثقيفاً يستقضيه مالاً له عليه، فكان الثقفي يطيل عليه المطل، وهو يذهب إليه يوماً بعد يوم، وربما أطال عنده الجلوس فيحضر غداءه؛ فقال رجل من ثقيف كان يحضر الغداء: لو أراد التقاضي محضاً لكان ذلك في المسجد ولم يكن في الموضع الذي يحضر فيه الغداء؛ وكان التقاضي في المسجد هو السبيل الشرعي والاجتماعي للتقاضي والاحتكام في ذلك العصر[121].

● قلاقل الدولة:

كانت الدولة العباسية تمر في مراحلها المختلفة بعدد من القلاقل والاضطربات المذهبية والاجتماعية والسياسية، فقد تنوعت تلك القلاقل بتنوع ثقافات الدولة واتساع نطاقها وقوة حضارتها، ومن ناحية اجتماعية كانت هناك طائفة من الشعب تؤثر السلامة وتبيح لنفسها التعامل مع كل الطوائف بينما كانت هناك طوائف أخرى تؤثر السلامة كذلك ولكن دون التعامل مع الخارجين على نظام الدولة، ومن الصنف الأول المسجديون في ربع عبد القيس بالبصرة وهم عرب خلص، تأدبوا بأدب العرب، يهشون للغريب ويقبلون عليه خفافاً لا يسألونه عن شيء من أمره، فلما جلس إليهم عبدالنور كاتب إبراهيم بن عبدالله بن الحسن وكان يستخفي من أمير المؤمنين أبي جعفر وعماله، سأله فتى منهم عن نفسه، فقال شيخ منهم زاجاً الفتى: لا أم لك..!، محنة

كمحنة الخوارج، وتنقير كتنقير العيابين؟ ولم لا تدع ما يريبك إلى ما لا يريبك؟ فتسكت إلا عما توقن أنه يسره. أما الصنف الآخر فمن مثل أهل الأحياء الشعبية الذين يخافون من الخارجين على نظام الدولة ويحذرون من التستر عليهم، وكان يبدو من روايات الجاحظ أن التستر كانت ظاهرة في ظل قلاقل الدولة، ومنهم سكان سق بني تميم بالبصرة، إذ قالوا لرجل منهم ظنوا أنه يواري ويتستر على أحد الخارجين على السلطان «لولا أن هذا طلبه السلطان لما توارى. فلسنا نأمن من أن يجر على الحي بلية. ولست تبالي - إذا حسنت حالك في عاجل أيامك - إلام يفضي بك الحال، وما تلقى عشيرتك. فإما أن تخرجه إلينا وإما أن تخرجه عنا»[122].

● **الأمويون:**

تعرض الجاحظ في البخلاء للأمويين بالانتقاص والنيل من كرمهم وهو عند العرب صفة من صفات المروءة؛ وذلك استمالة للنظام العباسي القائم على أنقاض الدولة الأموية؛ ولكن الجاحظ انطلق في ممالأته للعباسيين من منطلق مذهبي لا نفعي، فلم يكن أمر ممالأة العباسيين ظنة لصيقة بالجاحظ وحده، بل نالت كذلك طائفة المعتزلة بأكملها[123]، فقد ذهب البعض إلى أن كلام واصل بن عطاء حول الكبائر ومرتكبيها وعدم تكفيرهم كان بمثابة التمهيد لقيام الحكم العباسي، ويفسر البعض اعتزال واصل وحركته مع من تابعه واعتزل معه، من خلال المنهج السياسي، بأنه يمثل الفكرة الدينية الرسمية للحكومة العباسية[124]، ثم جاء العصر العباسي وثبتت أركانه فبرزت الشواهد التاريخية لتؤكد صراحة هذا الاتجاه، بما تمتع به المعتزلة من نفوذ في ظل العباسيين، كما يمكننا أن نقول إن العباسيين ربما وجدوا في موقف المعتزلة الفكري ما يدعم كيانهم وشرعية حكمهم من الوجهة الفقهية؛ ذلك أنهم وجدوا فيه سنداً لهم ضد فقهاء السنة الذين أنكروا

هذه الشرعية؛ ومن ثم احتضن العباسيون المعتزلة[125]، إلى أن جاء المتوكل فاضطهدهم انتصاراً لأهل السنة[126]، وقد أشار كارل بروكلمان إلى أن «المعتزلة»، لقب من ألقاب الحركة العباسية نفسها قبل قيام دولتهم لأنهم آثروا - عند إعلان دعوتهم - اتخاذ طريق وسط محايد بين العلويين والأمويين فيما كان بينهم من صراع، فهم من أجل اعتزالهم الدخول في الصراع بينهما، سموا «معتزلة»[127]، وعلى ذلك يكون ميل الجاحظ إلى الدولة العباسية لم يكن ميلاً مبعثه الهوى والطموح، وإنما كان ميلاً مذهبياً في أصل اعتزاله، ومن خلال هذا الاتجاه المذهبي، حاول الجاحظ أن ينتقص من الخلفاء الأمويين ومن جلسائهم وعمالهم على الأمصار، فذكر مثالبهم ونسبهم إلى الحرص والبخل، والجمع والمنع؛ فقال مشيراً إلى حرص هشام بن عبدالملك بن مروان على جمع المال: كان هشام بن عبدالملك يقول: «ضع الدراهم على الدرهم يكون مالاً»، وروى أنه عندما دخل إلى بستان له في أصحابه فجعلوا يأكلون من ثماره وفاكهته ويدعون له بالبركة، فقال: يا غلام اقلع هذا واغرس مكانه زيتوناً؛ وروى الجاحظ أن رجلاً ساب أيوب بن سليمان بن عبدالملك، فقال له في بعض ما يشتمه: «ماتت أمك بغراً، ومات أبو بشماً»؛ فنسب إليهم ما ينتقص من المروءة، أي أن أمه ماتت من كثرة شرب الماء، وأبوه أتخم من كثرة الأكل فمات؛ وكان أبوه سليمان من المشهورين بالبخل والحرص، يروى أن أعرابياً تناول من بين يدي سليمان بن عبدالملك بن مروان دجاجة، فقال له يكفيك ما بين يديك وما يليك. قال الأعرابي: ومنها شيء حمى؟ (أي هل في مائدتك شيء محمي من أن يتناوله أحد؟)، تالك فخذها لا بورك لك فيها؛ وروى عن معاوية أنه قال لرجل أكل من أمامه: إنك لبعيد النجعة..!، فقال الأعرابي: من أجدب انتجع..!. وكما نال الجاحظ من الخلفاء وأبنائهم نال كذلك من جلسائهم وأصفيائهم، ومنهم خالد بن صفوان

صاحب هشام بن عبدالملك قال جاء غلام إلى خالد بن صفوان بطبق خوخ - إما أن يكون هدية وإما أن الغلام قد جاء به من البستان - فلما وضعه بين يديه قال: «لولا أني أعلم أنك قد أكلت منه لأطعمتك واحدة»؛ وكما نال من الخلفاء، وجلسائهم نال من عمالهم على الأمصار، وعلى رأس هؤلاء المغيرة بن عبدالله بن أبي عقيل الثقفي الذي تولى الكوفة من قبل الحجاج بن يوسف الثقفي، وكان المغيرة بخيلاً وقص الجاحظ طرفاً من نوادره، وكان على شرطته عبدالرحمن بن طارق، فقال لرجل من الشرط الذين يعملون تحت إمْرته: يا هذا إن أقدمت على جدي الأمير أسقطت عنك مؤنة سنة، فلما بلغ المغيرة ذلك شكا عبدالرحمن بن طارق بن الحجاج، فعزله الحجاج وولى مكانه زياد بن جديد، فكان زياد أثقل عليه من عبدالرحمن، ولم يقدر على عزله إذ كان من قبل الحجاج، فكان المغيرة إذا خطب قال يا أهل الكوفة من بغاكم الغوائل وسعى بكم إلى أميركم، فلعنه الله ولعن أمه العوراء..!، وكانت أم زياد عوراء، فكان الناس يقولون: ما رأينا تعريضاً قط أطيب من تعريضه، فقد بلغت قلة حيلة والي الكوفة إلى الحد الذي يلجأ معه إلى التعريض برئيس الشرطة لعدم القدرة على التعرض له، وكان هذا من أبرز مساوئ الحكم الأموي إذ كانت مثل هذه الأمور أشبه بمراكز القوى التي أضرت بالمصالح الأموية وبالرعية في آن واحد. ومن ولاة الكوفة الأمويين زياد الحارثي وهم من أمراء الدولة المروانية وكان والياً على الكوفة عند قيام العباسيين في خراسان والعراق، وكان رجلاً مُدَنّقاً بخيلاً، وكان له جدي لا يمسه أحد، فعشى في رمضان قوماً فيهم أشعب، فعرض أشعب للجدي من بينهم، فقال زياد: أما لأهل السجن إمام يصلي بهم؟ فقال أشعب: أحلف بالمحرجات ألا آكل لحم جدي أبداً.

ومن هؤلاء الولاة حاكم البصرة للحجاج بن يوسف: وهو الحكم بن أيوب الثقفي الذي عزله عاملُه عى (العِرْق) جرير بن بيهس المازني، لأنه

تناول من يدين يديه دراجة على طعامه، وولى مكانه نويرة المازني فلما علم أنه ابن عم جرير عزله[128].

● **الشعوبية:**

فقد العرب الإحساس بالتميز، الذي هو حق الأمم الفاتحة الغالبة، ذات المجد التليد والحاضر الطارف، وذلك لفقدانهم القدرة على الانتقاء الهادئ المقنن المتعقل من أدوات الحضارات المجاورة وروافدها، بحسب الحاجة والدافع؛ لكن إعجاب العرب بكل ما هو جديد بعامة، وفارسي وهندي ويوناني بخاصة، فاق كل تصور، وكأن صيغة الحياة العربية أصبحت مرتهنة بمدى قوة حركة التجديد الحضاري وفاعليتها[129]، هذا الموقف الجدلي بين التاريخ والواقع لم يواجه الإنسان العربي في عصر بني أمية؛ ففيه ظل مشدوداً إلى حد بعيد – على المستويين الاجتماعي والوجداني – إلى تقاليده القديمة، يكيف واقعه النفسي في إطارها، ويتخذ منها مثلاً عليا تحتذى؛ أما العصر العباسي فقد فرض ذلك الصراع الذي سرعان ما حسم على المستوى الاجتماعي العام، إذ لم يملك الناس في إطار حضارة المدينة الجديدة إلا أن يعيشوا الحياة كما حددها هذا الإطار[130]؛ ومع إحساس العرب بالحاجة إلى التحديث من ناحية، وفقدهم الإحساس بالتميز من ناحية أخرى: ظهرت قوة هذه الأجناس الأجنبية بوصفها رد فعل طبعي للإحساس العربي بالنقص والحاجة إلى التغير على جميع الأصعدة، والرغبة الملحة في التحديث الفكري والاجتماعي[131]؛ ومهما يكن موقف العرب من أنفسهم فإن هذه القوى والأجناس غير العربية كانت تذكر للعرب أنهم الأمة التي حطمت – تحت لواء الإسلام – كبرياء الأكاسرة والقياصرة، وسادوا الإمبراطوريات الكبرى فتبلور ذلك في صورة رغبة جارفة لدى أبناء هذه الشعوب للنيل من العرب الذين أذلوا أقوامهم في ظلال حركة الفتوح الإسلامية بإخضاعهم لها، ثم تجاوز هذا

الذل حدوداً كثيرة مع طبيعة المعاملة السيئة التي عومل بها كثير من الموالي في عصر بني أمية، ومع انفتاح العصر العباسي وجد الشعوبيون الفرصة سانحة أمامهم للانتقام من العرب فظهرت حركة الشعوبية في ثوب فكري وأدبي واجتماعي وسياسي، فكتب الشعراء قصائدهم في تمجيد الفرس أو العجم والانتقاص من العرب ومهاجمتهم كما فعل بشار وأبو نواس وكذلك الكتاب من أمثال سعيد بن حميد البختكان صاحب كتاب (انتصاف العجم من العرب)، والهيثم بن عدي صاحب كتاب (أخبار الفرس)، و(تاريخ العجم وبني أمية)، وأخطرهم جميعاً أبو عبيدة معمر بن المثنى الراوية المعروف، الذي حاول أن ينتصر لفارسيته وليهوديته، في آن واحد، من العرب؛ لكن هذه الحركة وجدت من الكتاب العرب بأساً شديداً فتصدى لهم ابن قتيبة في كتابه (العرب)، أو «الرد على الشعوبية»، وكذلك تصدى لهم الجاحظ صراحة في كتابه «البيان والتبيين»، إذ أفرد لهذه القضية باباً سماه «كتاب العصا»[132]، كما جعل لها معالجة ضمنية في كتابه البخلاء.

● **المجرمون:**

- **المحتالون:**

في أي مجتمع أوجه عديدة للاحتيال، أبرز الأوجه التي عنى الجاحظ بتسجيلها احتيال السكان على المسكن، أو احتيالهم على أمر من الأمور بالسكن عينه، ومن حالات الاحتيال التي سجلها الجاحظ، أن يدس الساكن في أموال الكراء درهماً مزأبقاً أي مطلياً بالزئبق، إيهاماً بأنها فضة، أو مكحلاً أي أن يجعل على الدرهم شيئاً من السواد للتغرير بمن يأخذه أو درهماً زائفاً أي رديئاً، أو ديناراً بهرجاً رديء الذهب؛ وربما استضعف الساكن عقل أصحاب الدور وطمع في إفسادهم وغبنهم فيغريهم بالمال ويفتح عليهم باب النفقات والشهوات حتى إذا تيقن من أنه أحاط بهم أعجلهم بالطلب حتى يتقوه بالبيع أو

الرهان بالدين، وربما جعله بيعاً في الظاهر ورهناً في الباطن فيذهب بها دون المهلة ويدعيها قبل الوقت؛ ومن المحتالين من يستأجر داراً حتى يسرق متاع جيرانه أو أن ينقب على صيرفي حائطاً ليسرقه، أو أن يكون إلى جوار سجن فينقب الحائط لإخراج أهله إليه؛ إذا كانوا من إخوانه المجرمين حتى يهرب بهم، وكلها من أفاعيل التغرير والاحتيال[133].

- **اللصوص:**

كان الناس في تلك الأيام إذا أتى الليل انقطعوا عن السبيل مخافة المستقفي، وهم طائفة ممن يقتفون آثار الناس ليلاً فيسلبونهم ما معهم؛ وهذه الطائفة يسمى أعضاؤها الشطار والفتيان ورئيسهم قاضي الفتيان ويكنى بأبي الفاتك؛ وقد كانت هناك أنواع متعددة وفئات مختلفة تشكل هيكل هذه الطائفة، فالهدف وإن كان واحداً إلا أن الوسيلة إليه صارت وسائل. ومن أنواعها لذلك العصر: الاحتيال لأخذ الغير بالتمويه والتضليل والخداع، ويكون الاحتيال بالنهار، والسرقة وهي إخراج الشيء من حرزه، وتكون بالليل، وهي صناعة الليل التي اتخذت علماً على الطائفة كلها، وقطع الطريق: وهي المحاربة، وتكون على الطرق التي تمر منها القوافل، ولا وقت لها، وهذه الطوائف تتخذ لها عيوناً كشف لها الأستار، ومجهراً تبحث به عن الفريسة، كما يتخذون ربيئة يرباً لهم على شرف ينظر دونهم لئلا يدهمهم عدو أو سلطان، كما أنهم كانوا يتعلمون أسلوب الكلام عند السلطان إذا أخذوا، وكيفية صبرهم إذا جلدوا، ولا يضجرون عند الحبس، ولا يعرقلهم القيد إذا رسف أحدهم فيه[134].

ومن أشهر طوائف اللصوص في الدولة العباسية آنذاك:

= **صعاليك الجبال**: وهم المطرودون من المجتمع بلا مال ولا اعتماد.

= **وزواقيل الشام**: وهم طائفة مشهورة من اللصوص يعيشون بناحية الجزيرة ما بين دجلة والفرات وما وليها.

= **وزط الآجام**: وهم طائفة من السودان والهنود طوال القامة مع نحافة البدن، يسكنون الغابات، ويبدو أن الغابة قد أكسبتهم صلابة وشراسة.

= **رؤوس الأكراد**: وهم طائفة من الأكراد كانوا يثيرون الذعر ويسطون على ما يصل إلى أيديهم.

= **مردة الأعراب**: العاتون المتجبرون من الأعراب يقطعون ويسلبون المال.

= **فتاك نهر بط**: جماعة من اللصوص كانوا يسكنون بلدة بالأهواز بين البصرة وفارس اسمها نهر بط.

= **لصوص القفص**: والقفص جبل من الناس متلصصون، يعيشون في نواحي كِرمان.

= **القيقانية**: لصوص من قيقان على حدود الهند.

= **المتشبهة**: يبدو أنهم جماعة من الفتاك كانوا يتشبهون في زيهم بالصلاح ليدركوا أغراضهم من العدوان على الناس.

= **ذباحو الجزيرة**: هم طائفة من مردة الفتاك في الجزيرة العربية ما بين دجلة والفرات يذبحون من يلقونه ليأخذوا ما معه.

= **القُطْرِيَّة**: وهم لصوص من قطر ما بين شيراز وكرمان، أو هم من قطر وهي مدينة على ساحل بحر عمان وهم من لصوص البحر[135].

● **من جرائمهم:**

السرقة: كانت تحدث في المجتمع آنذاك بعض جرائم السرقة، وهذا أمر معتاد في كل المجتمعات، لكن ما تميز به هذا العصر – شأن

شأن العصور الإسلامية الأولى - هو إمكان رجعة السارق عما سرق، مما يدل على أن سرقته كانت مجرد غواية أو إغراء أو نزغ شيطان، كما يبدو أن هناك أشياء محددة كانت كثيراً ما تسرق من البيوت، وقد فسر الجاحظ ذلك بأن السارق ربما أغراه من البيت أن أهله أصحاب آنية وآلة، وكان المسروقة أمتعتهم يتحايلون - في وضع حدود البيئة والظروف الملائمة - لإعادة المسروقات؛ روى الجاحظ خبراً عن أبي سعيد المدائني، قال: «ذهب من ساكن له شيء كبعض ما يسرق من البيوت قال له المدائني: اطرحوا الليلة تراباً، فعسى أن يندم من أخذه فيلقيه في التراب، ولا ينكر مجيئه إلى ذلك المكان، لكثرة من يجيء لذلك [أي لطرح القمامة]. فحدث أن طرح ذلك الشيء المسروق في التراب»[136].

قطع الطريق (الحرابة): كانت من جرائمهم قطع الطريق، وهي جريمة يقوم بها فئة من المستقفين، ومن مميزات ذلك العصر أن بعض إخوان المُحارَب الذي قُطع عليه الطريق يذهبون إلى الأغنياء من أصحابهم فيسألونهم أن يخلفوا عليه[137].

الرشوة والفساد: يفهم من كلام الجاحظ أن الزلل والفساد والرشوة والحكم بالهوى كانت من الأشياء المنتشرة في طبقة الحكام للدرجة التي جعلت من أهم عناصر المدح خلو الممدوح من تلك الصفات، قال الجاحظ: حدثني إبراهيم بن السندي، قال: كان على ربع الشاذروان شيخ من أهل خراسان وكان مصححاً، بعيداً من الفساد ومن الرشا، ومن الحكم بالهوى[138].

المشاحنات والشجار: كانت تقوم بينهم المشاحنات، وقد تتطور حتى تصل إلى حد الشجار، لكن نفوسهم كانت طيبة سرعان ما تهدأ، وقد رسم لنا الجاحظ صورة لمشاجرة بين رجل يدعى رمضان، وشيخ أهوازي، في سفينة، إذ قال الأهوازي لرمضان هذا: أنا أخاف أن

تكون عينك مالحة، فاصرف عني وجهك، فوثب عليه فقبض على لحيته باليد اليسرى، وانهال عليه ضرباً بيده اليمنى على رأسه.

وربما كانت للشجار في ذلك العصر طقوساً شعبية خاصة بهم، كان يلبس الرجل منهم إزاراً، وهو فوطة يغطي بها الجزء الأسفل من الجسم؛ قال الجاحظ: «بلغني أن رجلاً أتى صديقاً له يستقرض منه مالاً فتركه بالباب، ثم خرج إليه مؤتزراً. فقال له: مالك؟ قل: جئت للقتال والخصومة والصخب[139].

● **العقوبات:**

سادت العصر العباسي العقوبات الشرعية التي نص عليها الدين الإسلامي، كما نشأت أنواع أخرى من العقوبات رأى أولي الأمر تطبيقها على أفراد المجتمع؛ ومن عقوباتهم: الجلد، وهو نفسه أنواع منها جلد القذف، والقاذف الحر يختلف حده عن القاذف إذا كان عبداً، ومنها جلد الزاني الحر، وجلد الزاني العبد[140]، وقد كان لهذه العقوبات الشرعية حضور جلي في كتاب البخلاء بوصفها من التقاليد الاجتماعية ذات الحرمة في ذلك العصر؛ ومن هذه العقوبات الديات، والأرش، بوصفها كفارات عن نوعيات محددة من الجنايات، ودية المسلم في ذلك العصر بلغت عشرة آلاف درهم؛ وكان من غريب عقوباتهم في ذلك العصر هدم دار الجاني حتى لو كانت كراء، إذا قتل قتيلاً أو جرح شريفاً[141].

● **السجون:**

كانت السجون في عصرهم متعددة الأنواع منها السجن وهو مكان تابع للشرطة أو الوالي يحبسون فيه الناس عن الحياة اليومية ومنها: المطبق: وهو سجن تحت الأرض أشبه بالبدروم، ومنه الديماس: وهو سجن أشبه بالسجون الإغريقية عبارة عن غرف يصلون إليها عن

طريق أنفاق وسراديب ومتاهات تحت الأرض، وهي أطباق فوق أطباق كلها تحت سطح الأرض؛ كما أنهم كانوا يتخذون لأهل السجن إماماً ليصلي بهم[142].

المال والتجارة

• المال:

كانت الأموال عندهم تجمع بعدد من الطرق إلى جانب التجارة والبيع، فمنهم من يكسب ماله من القصص والتكدية، ومنهم من يكسبه من احتيال النهار، أي لطلب الرزق، ومكابدة الليل ومقاساة شدائده وأهواله بالسير والركوب فيه والتعرض للأخطار وتولي عمل من أعمال السلطان، أو كيمياء الذهب والفضة. وكانوا يسمون المال الذي يقوم أمر الرجل به: «الحرائب»؛ ومن حرصهم على المال وتقديره، كانوا يعظمون الأغنياء ويقدمونهم، ولا يجيزون لفقير أن يعتدي على غني بالقول أو الفعل، وإن كان ذلك يحق له عنده[143].

ويظهر لنا من استقراء أحوال ذلك العصر بوساطة كتب البخلاء كانوا يخرجون أموالهم للمدينين ويقرضونهم بعدة أساليب منها: الأسلاف وهو إقراض المال، والمرابحة، والرهن، والربا، من مرابيهم أبو سعيد المدائني؛ قال لرجل من ثقيف اقترض منه: «قد علمنا حين أخرجنا هذا المال من أيدينا أنه معرض للذهاب وللمنازعة الطويلة، ثم رضينا منك بالربح اليسير، بالذي ظنناه بك من حسن القضاء»؛ وكان من معاملاتهم المالية في ذلك العصر خلط المال بين الإخوة، وربما حدثت بينهم مشاحنات بسبب ذلك المال، لكن السبب الرئيس في المشاحنات يكون عنده كثرة الولد، فهو وإن كان من عوامل التقريب بين الآباء، فإنه من عوامل التفرقة بين الأبناء؛ قال الداردريشي لأخيه: «كانت

الشركة بيني وبينك حين لم يكثر الولد، ومع الكثرة يقع الاختلاف. ولست آمن أن يخرج ولدي وولدك إلى مكروه، وهنا أموال باسمي ولك شطرها، وأموال باسمك ولي شطرها، وصامت في منزلي، وصامت في منزلك (من ذهب وفضة)، لا نعرف فضل بعض ذلك على بعض. وإن طرقنا أمر الله، ما ركدت الحرب بين هؤلاء الفتية، وطال الصخب بين هؤلاء النسوة. فالرأي أن نتقدم اليوم فيما يحسم منهم ذلك السبب؛ ومن المعاملات المالية الشائعة أيضاً في عصرهم: الاستقراض والاستفراض؛ فالاستقراض هو طلب القرض أي أخذ مال على مظنة رده بعد أجل، أما الاستفراض فهو طلب الفرض أي العطية، وما فرضته على نفسك فوهبته أو جدت به لغير ثواب، ومن المعاملات المالية كذلك: العارية والوديعة؛ فالعارية هي ما يعيرها الإنسان من عروض ودواب وغير ذلك، أما الوديعة فهي ما يودعها صاحبها عند موضع ثقة من الجيران والإخوان على سبيل الأمانة؛ وقد كان من تصوراتهم الاقتصادية أن المال المكتسب من القمار أو الميراث أو مال الالتقاط وحباء الملوك أسرع في الإنفاق والتبذير وأن الحفظ أسرع إلى المال المكتسب بالجهد، والغنى المجتلب بالعمل؛ وكان من عاداتهم دفن الأموال الكثيرة لسترها عن الأعين، واختزالها بعيداً عن أيدي النفقة، والرجاء[144].

كما أن الناس كانوا في العصور الإسلامية السابقة علي العصر العباسي يحذرون اللقطة، وهي ما يلقاه الإنسان في طريقه من عروض أو مال ذا قيمة، ثم هو في العصر العباسي تبدلت أحوالهم، حتى صار الناس في ذلك الدهر يريدون الأمانة ويحوطون اللقطة. فقد بلغ التكالب على المال والحرص عليه في ذلك الزمان مبلغاً عظيماً، إذ إن بعضهم كان يقسم الميراث قبل دفن المُوَرِّث صاحب المال، ومن ذلك قصة أحمد بن خلف وأخيه حاتم، إذ ترك أبوهما يوم مات ألفي ألف درهم

وستمائة ألف درهم، وأربعين ومائة ألف دينار، فاقتسماها قبل دفن أبيهما، لكل منهما النصف: فضة وذهباً، عيناً مثاقيل وازنة جياداً، سوى العروض، وكان الناس لذلك العهد يتواصون بما يحفظ لهم أموالهم ويقلل النفقة عليهم؛ ومن صور حرصهم على المال أن الرجل منهم عند خطبة امرأة كان يسأل عن مالها ويحصيه ويتقصاه؛ ومن السمات السيئة لذلك العصر الاحتيال والتصنع لأكل أموال الناس بالباطل لاسيما اليتامى منهم، والترصد للنيل مما يعن لهم من أموال، ومن أجل المال كانوا يحتالون بافتعال غرة الصلاة تعرضاً للقضاء، وقد أكلت الأمانات: الأوصياء، والأمناء، ورتع فيها المعدلون والصرافون، فالوصي على أموال اليتامى، والأمين على أموال المسلمين والمزكون بأنهم عدول، والصرافون من حفظة الودائع صنوف من قيمي الأموال في عصرهم، فإن فسدوا فسدت المعاملات المالية للمجتمع بأسره؛ وخير ما وصف به أهل ذلك العصر، قولهم: «إن الناس فاغرة أفواههم نحو من عنده دراهم؛ فليس يمنعهم من النهس (وهو اقتطاع اللحم بالثنايا للأكل) إلا اليأس، وإن طمعوا: لم تبق راغية (أي ناقة)، ولا ثاغية (أي شاة) ولا سبد ولا لبد (أي القليل والكثير)، ولا صامت ولا ناطق (وهما المالان: الذهب والفضة، والحيوان)[145].

- **العملات:**

العباسيون في ذلك العصر كانوا يتداولون عدداً من العملات، وكلها منقوش عليها عبارة: (لا إله إلا الله)؛ ومن هذه العملات العباسية[146]:

- **الدينار:** يضرب من الذهب، وهو العملة الرئيسة لذلك العصر.
- **الدرهم:** ويضرب من الفضة، وقيمته تبلغ: نصف دينار وخُمُسَهُ، وهو ستة دوانق.

- **الفلس**: وهو ما كانوا يتعاملون به، وكان يضرب من نحاس، وهو دنيء القيمة، إذ يعد جزءاً من ستة وتسعين جزءاً من الدرهم؛ وفلوس البصرة أكبر من فلوس بغداد لأن للبصرة قوة شرائية تنافس قوة بغداد، وهي أشبه بالدرهم البغلي.
- **القيراط**: وهو من العملات التي تختلف أوزانها تبعاً للبلاد التي تتداولها، فهو في العراق نصف عشر دينار، بينما في مكة ربع سدس من الدينار، وهو في حاضرة الخلافة تبلغ قيمته نصف الدانق.
- **الشعيرة**: وهي من العملات ويبلغ مقدارها ربع قيراط، ووزنها من الفضة.
- **والحبة**: من عملاتهم وهي تعادل في قيمتها الشرائية جزءاً من ستة عشر جزءاً من الدرهم الإسلامي.
- **المثقال**: وهو درهم وثلاثة أسباع من الدرهم.
- **الوزن**: وهو ثقل في الأصل يقدر بدرهم وثلاثة أسباع من الدرهم.
- **الدانق**: وهو سدس الدرهم، وأربعة طساسيج.
- **الطسوج**: وهو ربع الدانق، والطسوج حبتان، وأربعة أفلس.

ويبدو أن العملة الرئيسة لذلك الزمان هي الدرهم وهو الذي تدور حوله تعاملات الناس، أما الدينار فكان عزيزاً جداً، لا يقع إلا في يد الأغنياء فلا يتبادل به إلا الأغنياء وذوي الجاه والثراء والسلطان، لذلك كانوا يقولون: «الدرهم هو القطب الذي تدور عليه رحى الدنيا»؛ وهذه العملات على كثرتها في الاستخدام داخل إطار الدولة الواحدة إلا أنهم أيضاً كانوا في بعض معاملاتهم الاقتصادية لا يحتاجون إليها إذ إن العامة كانوا يتعاملون عند غيب المال بالمبادلة، ومما ورد في البخلاء، أن امرأة أعطت أبا القماقم رغيفاً ليشتري لها به آساً؛ كما أنهم كانوا يستظهرون عملات زائفة مدلس عليهم في نقدها، وكان التزييف لا يقع

إلا في الدينار والدرهم لأنهما من أكبر العملات أو لأنهما العملتان الرئيستان، وهناك سبل للمعاملات الفاسدة، منها(147):

1 - **الدرهم المزأبق**: الدرهم في الأصل يضرب من الفضة، فكانوا يصنعونه من المعادن الرخيصة ثم يطلونه بالزئبق ليظهر لمن يراه أنه من فضة، على سبيل الإيهام.

2 - **المكحل**: كان يضرب الدينار - وهو ذهب في الأصل - من النحاس ثم يصفر ويجعل عليه من السواد ما يخفي معدنه، وكذا يصنعون معه الدراهم، فيضربونها من معدن أبيض ثم يجعلون عليها السواد لإخفاء أصلها.

3 - **البهرج**: وهو الدينار المصنوع من أخلاط الذهب الرديء، أو الدرهم المصنوع من الفضة الرديئة.

4 - **الزائف**: وهو الدنانير أو الدراهم الرديئة في معدنها غير الوازنة في مقدارها.

ويبدو أنهم اتخذوا الخزائن لحفظ المال بتوسع، وتصرفوا في سبيل ذلك أيما تصرف لدرجة صار معها حفظ المال عملية منظمة تخضع لمجموعة من الضوابط، قال الكندي: «ولحفظ المال بنيت الحيطان، وغلقت الأبواب [أي اتخذت عليها المغاليق]، واتخذت الصناديق، وعملت الأقفال، ونقشت الرسوم والخواتيم، ويعلم الحساب والكتاب».

● الأسواق:

كانت في الدولة العباسية حركة تجارية رائجة تتطلب وجود أسواق جامعة تضم أصناف تجاراتهم، وكان هناك نوعان من الأسواق:

أولها: أسواق المدن، ويبدو لنا أنها كانت أسواقاً شديدة الزحام، ومن تلك الأسواق «سوق الحربية» ببغداد، وقد صور لنا الجاحظ شدة

ازدحام هذا السوق، فهو يقول: «تشق وسط السوق وعليهم ثيابك، والحمولة تستقبلك، فمن هنا نترة ومن هنا جذبة؛ فإذا الثوب قد أودي. ومن ذلك أن نعلك تنقب وترق، وساق سراويلك تتسخ وتبلى، ولعلك أن تعثر في نعلك فتقدها قداً، ولعلك أن تهرتها هرتاً»، كل ذلك من أجل المرور داخل السوق، ولأن أبا سعيد المدائني احتاج أن يشق وسط السوق، ولا أمان للمارين بالأسواق أو نجاة لهم إلا إذا احتالوا على الأسواق وأفادوا من بعض العادات الاجتماعية لأهل ذلك العصر، ومن ذلك أن أهل السوق كانوا يقومون لصلاتهم فإذا فعلوا: قطع الرجل عرض السوق، واستطاع أن ينجو من تلقي الحمولة، ومن مزاحمة أهل السوق، ومن النتر والجذب[148].

ثانيها: الأسواق الحرة التي تمثل حركة التجارة المفتوحة في الموانئ، ومن أمثلة ذلك «سوق الكلاء»، حيث كانت التجارة تنعقد أسواقها عند مرفأ السفن على ساحل النهر، فيشتري أهل المدينة مما تحمله تلك السفن، ويبيعونهم من منتجات ومحاصيل بلادهم، بل ربما يتسع نطاق السلع المباعة حتى يصل إلى الأعذاق والعراجين والسعف، كما هو الحال في سوق كلاء البصرة[149].

ومن أسواقهم سوق الأهواز، وسوق الكلاء وهو من أسواق البصرة، وسمي بذلك لأنه سوق ساحلي بالقرب من شاطئ النهر، وعنده يكلأ التجار سفنهم أي يحبسونها ويحفظونها، فيبيعون ويشترون؛ وسوق الحربية: وهي محلة من محلات بغداد[150].

● التجارة:

من أساليب التجارة في العصر العباسي أن يشتري التاجر ثمرة البستان على الشجرة، فإذا نضج أخذه وباعه، فلو حدث أن عاد عليه ريعها بالخسران رجع إلى صاحب البستان يستنزله بمقدار الخسارة أو

بجزء منه؛ كما كانت هناك حركة تجارية حرة في الموانئ. والسلعة في أول ظهورها إذا كانت من سلع المواسم تبدأ مرتفعة الثمن، ثم يتدنى ثمنها بعد ذلك ومن أمثلة ذلك الأمر: باكورات الفاكهة على الأخص، فالخوخ يباع في أول ظهوره بمقدار ست ثمرات بدرهم، ثم يصل إلى مائتين بدرهم، فيقولون: «اصبروا عن الرطب عند ابتدائه وأوائله وعن باكورات الفاكهة»، وكانت من نظرياتهم الاقتصادية المتداولة في ذلك العصر قولهم: «لولا رخص الماء وغلاء الخبز لما كلبوا على الخبز وزهدوا في الماء»، والناس أشد شيء تعظيماً للمأكول إذا كثر ثمنه أو كان قليلاً في أصل منبته وموضع عنصره، فالجزر الصيفي والباقلي الأخضر العباسي، أطيب من كمثرى خراسان، ومن الموز البستاني، ولكنهم لقصر همتهم لا يتشهون إلا على قدر الثمن، لذلك انصرف الناس إلى طعام الجزر وتركوا الكمأة، فعملية الشراء كانت عملية معيارية لها اتصال بالقوة الاقتصادية للمشترين، وعملية الشراء عملية متسعة النطاق إذ كانت تتم في أماكن الإنتاج نفسها، كما كانت تتم في الأسواق، وقد يشتري الرجل من البستان بدرهم فاكهة[151].

● **الباعة الجائلون:**

كان في المجتمع العباسي نوع من الباعة هم الجائلون الذين يلفون الأحياء وعلى رؤوسهم أسفاط فيها بضاعتهم، وهم ينادون عليها، وبخاصة عندما يمرون بجمع من الناس يصيحون بالنداء، وكانوا يبيعون بضائعهم من الفاكهة والخضر بالثمرة عداً لا كيلاً أو وزناً[152].

● **المبادلة:**

كانت الحركة التجارية تتم باستخدام عدة أنواع متباينة من العملة وعلى الرغم من ذلك فإنهم كانوا يلجأون في بعض الأوقات إلى استخدام أسلوب المبادلة التجارية[153].

● **بيع المنازل:**

كان متوسط أسعار الدور يومئذ ألف دينار تقريباً؛ لكن هذا لا يمنع أن أسعارها قد وصلت إلى خمسة وأربعين ألف دينار، وهو ثمن دار معاوية التي باعها لحويطب بن عبدالعزى؛ لكن سواد بغداد قبل وأثناء عصرهم العباسي كانوا يرون أن «تصريف ثمن الدور في وجوه التجارات أربح، وتحويله في صنوف البضائع أكيس»[154].

● **الديون:**

بعد شيوع المظهرية والترف في العصر العباسي اتجهت طائفة من الناس إلى الحياة على هذا المنوال المترف دون أن يكون لهم من ثرواتهم ما يؤمن ما يترفون فيه أو يمده بمدد المال اللازم لاستمراره، هؤلاء كانوا كثيراً ما يضطرون إلى الاقتراض والاستدانة، وقد أشار إياس بن معاوية إلى هذا السلوك في الفقه، وكيف يصل بهؤلاء إلى بيع دورهم؛ فقال: «قد يكون دخل الرجل ألفاً فينفق ألفاً، فيُصْلِح تَتَصَلَّح له الغلة، وقد يكون ألفين فينفق ثلاثة آلاف، فيبيع العقار في فضل النفقة؛ فكان من الظواهر السلوكية في ذلك العصر الاستدانة والإنفاق بما لا يوازي الدخل المادي للمنفق، لذلك كان المدين ربما يضطر إلى بيع جزء من الأصول لتسديد الدين، ولو اطرح منه بعض الثمن وخسر فيه، فيجمع إلى خسارة الاستدانة خسران بيع العقار أو أصول التجارة. وكان سائل الدين في ذلك العصر كثيراً ما يرد خائباً لشيوع ظاهرة الحرص مع ترسخ النظام الرأسمالي للمجتمع؛ لكن هذا الصنف الذي يمنع ماله عن الإقراض لم يكن هو فقط الحريص عليه، بل كان هناك صنف آخر من الناس أشد حرصاً، لكنهم كانوا يبذلون المال بل يغرون الناس بالاقتراض منه وطلب الاستدانة فيه، هذا الصنف يبذل المال بل يغري المقترض بأوجه الإنفاق حتى يغبنهم ويربح عليهم، ويرهن بديونهم دورهم، ثم يدعيها لنفسه، وهناك من يبذل المال ويطلب القضاء بود مثلما فعل أبو سعيد المدائني عندما أقرض رجلاً من ثقيف ألف دينار،

فلما طال عليه المطل، قال له: إن لهذا المال زكاة مؤداة وقد علمنا - حين أخرجنا هذا المال من أيدينا - أنه معرض للذهاب والمنازعة الطويلة؛ كما كان أبو سعيد يقطع الطريق إلى سوق الحربية لتقاضي خمسة دراهم من مدين له لتدبير يجمع إلى رجوع ماله طول راحته وبخاصة إذا رهب جانبه في الاقتضاء والصبر والمعاودة في طلب الرد؛ وكان من عاداتهم التقاضي في المسجد، فيما يبدو لم يكن يجرؤ عليه المرابون. لكن من أهم مظاهر الاستدانة في عصرهم أن بعضهم كان يُقرض المال بالربا، قال المدائني لمدينه: «رضينا منك بالربح القليل بسبب الذي ظنناه بك من حسن التقاضي»، ومن مميزات عصرهم الحرص على كتابة الدين في صك وعليه ختم المقترض، لحفظ الحقوق بينهم[155].

● **الحيوانات والطيور:**

كانت الطيور والحيوانات تمثل بالنسبة لهم رافداً مهماً من روافدهم الغذائية، لذلك كان للحيوانات في كل منزل «محبس» كالحظيرة، و«آري» يوضع فيه العلف للدابة؛ كما دخلت في كثير من معاملاتهم، وصارت جزءاً من أموالهم ومن حياتهم الاجتماعية، فكانوا يضربون المثل بالحيوانات في الجود واللؤم، وفي أمثلتهم ما يدل على لؤم الكلب وجود الديك لأن الديك ينقر الحب ويضعه في مناقير الدجاج، فقالوا «ألأم من كلب على جيفة، أو عرق»، كما قالوا «أسخى من لافظة»، وهو الديك الذي يلفظ الحب إلى الدجاج لتأكله والتاء في لافظة للمبالغة، وكانوا عندما يطردون كلباً من منازلهم ويقولون له: «اخسأ»[156].

● **ومن حيواناتهم:**

البرزون: وهو الفرس العظيم الخلقة، الغليظ الأعضاء، وهو ليس من الخيول العربية، وهو عندهم من علامات الترف والبذخ.

البغال: وهي حيوانات تنتج من تلاقح الخيل مع الحمير.

الحمير: كانت من دوابهم التي يسافرون عليها لمسافات طويلة، فكان بعضهم يحج عليها قاصداً مكة من خراسان.

الجمال: وهي الإبل التي تعد أحد أعمدة الحياة العربية في تلك الآونة.

- **تربية الحيوانات**: كان أهل ذلك العصر يعتادون وسيلتين من وسائل تربية الحيوانات، هما: «الرعي»: وهو الخروج بالقطعان إلى المراعي في السهول والوهاد، وطعام هذه الحيوانات هو الكلأ والحشيش غالباً؛ أما الوسيلة الأخرى فهي ما كان يعرف باسم «العلوفة»: وهو حبس الدابة لتسمينها، فكانوا يحبسون الحيوانات في الحظائر لاعتلاف «الكسب» وهو العلف الذي كانت تعتلفه حيواناتهم، وكانوا يقتطعون حظائرهم في داخل الدور التي يعيشون فيها، وفي تك الحظائر يتخذو حوضاً مبنياً من الأجر على ارتفاع نصف المتر يوضع فيه العلف للحيوانات، وقد قال رجل من أهل مرو لولا أنني أبني مدينة لبنيت آرياً لدابتي، يعني عظم التكلفة وفداحتها، كما كانوا يضيئون هذه الحظائر ليلاً، وقد ذكر الجاحظ أن غلام صالح بن عفان كان يطلب منه نفطاً لبيت الحمار، لإضاءته بالليل، وقال الأصمعي إن بعض الناس وهب مدينياً برزوناً فأقامه على الآري وهو المعلف الذي تعتلف فيه الدابة، فانتبه الرجل من نومه فوجده يعتلف، فنام ثم انتبه فوجده يعتلف، فأمر غلامه بإخراجه عنه[158].

وكانت لهم حيوانات أليفة تعيش في منازلهم، ومنها القطط ويسمونها السنور؛ والكلاب وكان من أنواعها عندهم: الكلاب اليمنية التي تنتسب إلى بلدة اليمن، ومنها القلطي، وهو القصير المجتمع من الكلاب والسنانير.

ويظهر أن ما كانت تبقيه الدابة من العلف كان شأنه عندهم شأن روث الدابة وبعر الشاة وعظم اللحم والكساحة، كانوا يتخلصون منه أو يعيدون استخدامه في أغراض أخرى كالوقود، ولذلك اهتم الكندي بأن يشترط على ساكن داره أن يجعل له روث الدابة وبعر الشاة ونشوار العلوفة.. إلخ[159].

- **المجازر**: كانوا يتخذون مواضع محددة ينحر فيها الجزار الإبل، وفيها يذبحون البقر والشاة ويبيعون فيها لحومها، وتسمى هذه المواضع مجازر، وواحدها مجزرة[160].

- **الصيد البري**: لم يكن غذاؤهم مقصوراً على ما يربون من حيوانات، بل كانوا يخرجون للصيد من الحيوانات البرية فكانوا يحققون لأنفسهم متعة الترف بالصيد ويحصلون على نوع من الغذاء، غير متاح عادة إلا بذلك السبيل، كما أن المسافرين منهم إذا نفد منهم الزاد واشتد بهم الجوع طلبوا الصيد، وكذلك كان يفعل سكان الأطراف والبوادي عند الحاجة، فيخرجون للصيد، وكان للرجل منهم جفيراً أي جعبة يضع فيها سهامه طلباً للصيد فإذا القيه احتفر حفرة في الأرض ووضع فيها صيده ودفنه بالحطب وأشعل عليه النار[161].

الفصل الثالث
الحالة الثقافية والفكرية في المجتمع العباسي

- **الولوع بالكتابة:**

خرجت الثقافة العربية من طور المشافهة إلى التدوين، وبلغت في مدوناتها أوج مجدها في القرن الثالث الهجري، وكان لدى أفراد

المجتمع ولوع شديد بالكتابة، فهم يدخلونها في استخدامات هامشية، كأن يكتب جار لجاره، وصاحب دار لساكنيه، وممن استخدم الكتابة كذلك المخطراني، وهو متسول يحكي قصة كذوباً عن قطع لسانه في ديار الكفر، هذه القصة إما أن يكون معه من يرويها عنه، أو أن يدونها في لوح أو قرطاس[162].

● **علم الكلام:**

علم الكلام، وهو علم يتضمن الحجاج عن العقائد الإيمانية بالأدلة العقلية والرد على المبتدعة المنحرفين في الاعتقادات عن مذاهب السلف والصالحين؛ وسمي بذلك لاتخاذ الجاحظ والكعبي الجبائي فيه سبيل الحجاج والجدال، أو لأنهم نفوا صفة الكلام عن الله عز وجل[163]؛ وقد اعتنى الناس في ذلك العصر عناية كبيرة بعلم الكلام والفلسفة والجدل والمناظرة وعاءً للأحاديث؛ وبرزت في ذلك العصر طائفة من المعلمين كانوا يعنون بالخطابة والمناظرة وما يتعلق بها من مسائل البيان والبلاغة لاتصالها بما كانوا يخوضون فيه؛ وهؤلاء هم المتكلمون، وهم طائفة مقابلة لطائفة المعلمين من النحاة واللغويين، كانت تزخر بهم مساجد الكوفة والبصرة وبغداد، وفيها يتحاورون حواراً عنيفاً ويتخاصمون فيه، كل منهم يحاول أن يقهر خصمه ويظهر عليه، وسرعان ما أصبحت هذه المحاورات والخصومات والمناظرات شغل الناس الشاغل[164]. وقد قدم الناس من هذه الطائفة: «المعتزلة»، لأنهم أسرع بداهة وأقرب خاطرة وأعمق رؤية وأقوى حجة وأعرف بمسائل البيان والبلاغة، ولأنهم عنوا بالثقافات الأجنبية، فدرسوا الفلسفة والمنطق وعلوم البلاغة الفارسية واليونانية والرومانية والهندية[165].

ثقافة اليونان (أثر الثقافة اليونانية)

كانت الثقافة اليونانية شائعة في ذلك العصر لدرجة دفعت

الكتابة لإبراز إفاداتهم منها، فمثلاً نجد الجاحظ ينتخب من أقوالهم ومأثوراتهم كما تأثر بفلسفتهم ومنطقهم، ولا غرو في أن يقع كاتب مثل الجاحظ في أسر الولوع بالثقافة اليونانية لأن علماء الأمة في ذلك العصر كانوا يقدرون للمعارف والعلوم قدرها، وقد عرفوا أهمية الفلسفة وقيمتها الفكرية، فاحترموا العقول التي أنتجتها، ومن الأثر الثقافي للفلسفة تقدير الأمور بمقدار الجوهر والعرض حتى في الأمور العارضة، ومن ذلك أن المنجاب العنبري رد جارية أمه التي جاءت بكوب فارغ وكانت تريد ماءً بارداً، وقال لها: أمي أعقل من أن تبعث بكوز فارغ لنرده ملآنَ..!، اذهبي فاملئيه من ماء حبكم وفرغيه في حبنا، ثم املئيه من ماء مزملتنا حتى يكون شيء بشيء»، وقال محمد المكي: فإذا هو يريد أن تدفع جوهراً بجوهر، وعرضاً بعرض؛ ومن يقرأ كتاب البخلاء بتدبر يلمح شيوع آلية الفكر السوفسطائي في سطور الكتاب، مثل تلك المحاجة بين أبي العاص، وابن التوأم، غير أننا نستملح هذه السفسطة ونستعذبها ونهش لها ونعجب بها في كثير من الأحيان، إنما يرجع ذلك لحسن صوغ العبارات وتمويه الباطل فيها حتى يعود كالحق، وستر الحق بها حتى يرتد كالباطل، وما ذاك إلا لأنه بني على السفسطة التي يقصد من ورائها جداً في ثوب مفاكهة لا هزلاً بلا عمق؛ والجاحظ في ذلك صورة - وإن كانت مميزة لأهل عصره[166].

صورة الحياة الفكرية في العصر العباسي:

تراءت صورة الحياة العباسية وكأنها وليدة تلك الازدواجية ولغة الجدل التي فرضت نفسها في كل شيء، وكأن كل صغيرة وكبيرة تنطلق من ثنائية هذا الجدل، فهو عصر الثنائية العنصرية التي يمثلها العربي في منصب الخلافة ومن حوله أسر فارسية تتوارث المناصب الكبرى كالوزارة والكتابة والحجابة، وهو عصر صراع أبناء العمومة حول

المنصب بين الحق والاغتصاب والمناداة بمنطق التوريث والجدل حول الأحقية به لكل فرع دون الآخر[167]؛ ومن ثم ترد ثنائيات أخرى ذات طبع فكري (أيديولوجي) تعكسها طبيعة الحياة الدينية بين الاعتزال وأهل السنة؛ أو صيغتها الاجتماعية بين تيار المدارس المتعارضة على مختلف الأصعدة الفكرية، ففي ظلاله تناحرت المدارس النحوية في البصرة والكوفة وبغداد، والمدارس الفنية في الشعر بين الموروث والحداثي، وفي البلاغة بين اللفظ والمعنى[168]؛ ومع انتشار الفكر الفلسفي المترجم، واتساع مجالات الحياة، وتعدد صورها، اتسعت دائرة الجدل وازدادت صوره تعقيداً كما ازدادت الحاجة إلى التدليل المنطقي حول ما يطرحه الفكر العباسي من إشكالات أو ما يناقشه من قضايا فلسفية أو سوفسطائية بالغة الخطورة مثل قضية خلق القرآن التي خاض فيها المأمون نفسه، والمعطيات الفكرية لحركة الشعوبية التي أغرقت الذهنية الاجتماعية للعامة؛ فالمجوس يحاجون سراً، ثم جهراً في مجالس المأمون، في أمر النار والطين، حتى وصلت أشعارهم إلى حد تفضيل إبليس على آدم عليه السلام؛ وكذلك قضايا الحياة والموت والأرزاق والإنفاق، والتوحيد، والجبر والاختيار والإرجاء، فازدحمت الصراعات الداخلية وما نجم عنها من قضايا داخل نفسيات العامة والخاصة في ذلك العصر؛ وذلك «بانتشار الصيغة الجدلية التي أصبحت لغة العصر العباسي في كل مجالات الحياة ومناهج الفكر»[169].

● الأفكار المذهبية في العصر العباسي:

كانت للمعتقدات والأفكار المذهبية دور كبير في تشكيل عقلية المجتمع في ذلك العصر، للحد الذي يظن الرجل فيه أنه هو ذاتُ المذهب والمعتقَد الذي يعتقده، وأن مذهبه لا يقوم إلا به، فاستغرقوا في مذاهبهم، وغالوا فيها مغالاة جعلتهم يفترعون من المذهب الواحد

مذاهب متباينة، ومن الأصل الواحد عدة أوجه مختلفات، ومن المذاهب الفكرية في ذلك العصر:

- **القدرية**: هم طائفة تنسب إلى التكذيب بما قدر الله من الأشياء وتجحد القدر، وترى أن للمرء اختياراً فيما يعمل، وفيما يترك، وقالوا بأن الأمر كله مستأنف بعلم حادث وقدرة وإرادة كذلك، وكان أول من قال بذلك المذهب معبد بن عبدالله الجهني، فنفى القدر وأثبت الاختيار المطلق في مذهبه(170)؛ وكان الناس يتندرون عليهم في أمور حياتهم ذات البعد القدري، فهذا رجل كان يغشى طعام الجوهري دون دعوة محددة، فإذا دخل والقوم يأكلون، أو حين وضع الخوان، قال: لعن الله القدرية..!، من كان يستطيع أن يصرفني عن أكل هذا الطعام، وقد كان في اللوح المحفوظ أني سآكله؟»(117)؛ فهو يقصد بلعن القدرية أنهم مخطئون في دعواهم، لأنهم لو صدقوا لاستطاع أن يصرف نفسه عن حضور الطعام.

- **الجبرية**: هي فرقة تنتسب إلى الحسين بن محمد النجار البصري، يقولون: إن العبد لا قدرة له، وأن الحركات الإرادية إنما هي بمثابة الرعدة والرعشة، ويبدو أن العامة كانت تناهض مثل هذه المذاهب مناهضة مستميتة، إذ بلغت بهم المناهضة إلى هدم المكرمات، فثمامة هدم داراً كان بناها للفقراء عندما علم أن الجبرية قد نزلتها، وقد هدم مسجداً بناه ليزيد بن هشام حين علم أنه يخلط في الكلام ويعين البشرية على المعتزلة(172).

- **المعتزلة**: طائفة من القدرية زعموا أنهم اعتزلوا فرقتي الضلالة (الأشاعرة والماتريدية) في رأيهم؛ يعنون أهل السنة والجماعة؛ وعن المعتزلة تفرعت طائفة تسمت بالبشرية(173).

- **الشيعة**: لفظ الشيعة في اللغة يعني: القوم الذين يجتمعون على

الأمر، والشيعة أيضاً: هم أتباع الرجل وأنصاره، وفي اللسان أن هذا الاسم قد غلب على من يتولى علياً وأهل بيته، حتى صار لهم اسماً خاصاً؛ وكانوا من أكثر الطوائف أثراً في المعتزلة في الدولة العباسية؛ إذ كانت هناك قلاقل سياسية أحدثتها طوائف الشيعة، وقد تفرعت عنها طائفة أخرى تسمت بالغالية[174].

● **المذاهب الفكرية غير العربية:**

- **الشعوبية**: كانت تعيش في الدولة العباسية عناصر منوعة الجنسيات، فمنهم الهند والروم والترك والديلم، والديلم جيل من الترك؛ أشد بغضاً للعرب من الأتراك على بغضهم للعرب كذلك، وهذه الطوائف جميعاً كانت أعدى أعداء العرب إذ ذاك؛ وكان الشعوبيون يشعرون بقوتهم الاجتماعية لما بلغوه من قوة اقتصادية؛ فكانوا يتحينون الفرص لإظهار قوتهم، والتأكيد على ازدراء العرب وإثبات ضعفهم، ومن ذلك أن أبا سعيد المدائني كان له مال عند رجل من ثقيف، وكان أبو سعيد يختلف إلى دار الثقافي فيأكل ويشرب بزعم التقاضي، حتى نبذه أحد إخوان الثقفي بقوله: إن أردت التقاضي محضاً لكان ذلك في المسجد فغضب أبو سعيد وأبى أن يأخذ ماله عندما أحضره الثقفي إليه فلما كثر الكلام في ذلك الأمر قال: أظن أن الذي دعا صاحبك إلى قول ما قاله أنه عربي وأنا مولى. فإن جعلت شفعاءك من الموالي أخذت هذا المال وإن لم تفعل فإني لا آخذه. فجمع الثقفي كل شعوبي بالبصرة فطلبوا إليه أخذ المال، فأخذه؛ فالشعوبية في الأصل مذهب أساسه بغض العرب، وهم فرقة لا تفضل العرب على العجم، ولا ترى لهم فضلاً على غيرهم، وقد رسخ هذا المذهب وسانده وقوى شوكته، تولي العجم أمور الدولة الإسلامية، وهم قوم لا يهتمون بالأصول القويمة ولا بالعناصر الكريمة كما يفعل العرب؛ بل إن أمرهم

هجين[175]؛ ومن المذاهب التي رفدت تيار الشعوبية وأمدته: المجوس والآزادمردية والبابكية.

- **مذهب الجهجاه (السوفسطائي)**: هم طائفة يرون تحسين الكذب ووضعه بمرتبة الصدق في مواضع؛ ويرون تقبيح الصدق في مواضع، ويلحقون الكذب بمرتبة الصدق، ويحطُّون من الصدق إلى موضع الكذب، ويرون أن الناس يظلمون الكذب بتناسي مناقبه، وتذكُّر مثالبه، ويحابون الصدق وينصرونه بتذكر منافعه، وبتناسي مضاره، وأنهم - أي الناس - لو وازنوا بين مرافقهما، وعدلوا بين خصالهما، لما فرقوا بينهما هذا التفريق، ولما رأوهما بهذه العيون، وكانوا يتصدون لتزيين الكذب في عيون الناس وتقبيح الصدق، ويعملون على إشاعة ذلك بين العامة؛ وقد نهجوا منهج السفسطة، وهو من المناهج التي ثقفها العرب من الفلسفة اليونانية في ذلك العصر[176].

- **مذهب الزنادقة (البوهيمي)**: الزندقة كانت نضاضة في ذلك العصر، ولها أوجه كثيرة، أبرزها مذهب المتفلسفين منهم، وهم يرون أن الرجل أحق بابنته من الغريب، وأولى بأخته من البعيد، وأن غير البعيد أحق بالغيرة، والقريب أولى بالأنفة، وأن الاستزادة في النسل كالاستزادة في الحرث، إلا أن العادة أوحشت منه، والديانة حرمته؛ ولأن الناس يتزايدون أيضاً في استعظامه، وينتحلون أكثر مما عندهم في استبشاعه[177]؛ ويبدو أن الجاحظ يقصد به مذهب الخرمية؛ والخرمية نسبة إلى (خورمشهر) مدينة على شط العرب، وقيل نسبة إلى (خرم)، وهي ناحية بين أربيل وآران، وقيل نسبة إلى (خرمة) زوجة مزدك الفارسي»[178]، فهم كالزنادقة «كانوا يبيحون للرجل أن يتزوج أمه وأخته وابنته، ولهذا يسمون مذهبهم «دين الفرج»[179].

- **مذهب صحصح (الحيواني)**: مذهب أتباعه يفضلون النسيان على كثير من الذكر، ويرون أن الغباء في الجملة أنفع من الفطنة في الجملة، وأن عيش البهائم أحسن موقعاً في النفوس من عيش العقلاء، وأن الرجل إذا أسمن بهيمة ورجلاً ذا مروءة، أو امرأة ذات عقل وهمة، وأخرى ذات غباء وغفلة، لكان الشحم إلى البهيمة أسرع وعن ذات العقل والهمة أبطأ، ولأن العقل مقرون بالحذر والاهتمام، ولأن الغباء مقرون بفراغ البال والأمن، فلذلك: البهيمة تقنو شحماً في الأيام اليسيرة؛ ولا تجد ذلك لذي الهمة البعيدة ومتوقع البلاء: في البال وإن سلم منه، والعاقل في الرجاء إلى أن يدركه البلاء[108].

● الميثولوجيا mythology:

● الخرافات والمعتقدات:

باب كبير من أبواب الصيغة الاجتماعية للحياة في العصر العباسي، وهو عصر مهما أوتي من أوجه حضارية ومن تطورات معرفية إلا أنه كان على أبواب العلوم التجريبية، ولم تكن علاقته بالعلم وثيقة كعلاقته مع تراثه من الغيبيات، لذلك كان لعدد من الطوائف ذات الاتجاه الغيبي تأثير مباشر في أفراد المجتمع آنذاك ومن هذه الطوائف: الكهنة، والعرافون، والخطاطون، والعيافون، والكتافون، والمنجمون، وزاجرو الطير، والطراق، والطوارق، والمتفرسون، ولكل طائفة من هذه الطوائف دور محدود كان يمارسه أفرادها في المجتمع العباسي آنذاك؛ وكان العامة من الناس يعتقدون في هؤلاء، ويعولون على نتائج ما يرونه، وهناك معتقدات أخرى كانت تشيع بذاتها دون وسائط، ومن هذه المعتقدات: «أن «الوحمى ربما أسقطت إذا تشهت طعاماً لم تذقه»،

ويعتقدون كذلك أن للأهلة والمحاق في الأدمغة والدماء عملاً وتأثيراً كما أن بين الأدمغة والدماء تفاضلاً في التأثير بين الربيع والخريف[181]؛ أي أنهم كانوا يعتقدون أن للزمن والمناخ علاقة بالمزاج والعقل.

وكان من معتقداتهم المهمة في ذلك العصر إمكان تحويل المعادن والأشياء الخسيسة إلى معادن نفيسة بوساطة الصناعة والسحر، ويبدو أن الكيمياء كانت أسلوباً من أساليب الاحتيال في عصرهم، وإلى جانب هذه المعتقدات كانت عندهم خرافات يؤمنون بها، ومن ذلك: السحر والتمائم التي تدفع الشر عن الإنسان فيما يزعمون؛ ومن خرافاتهم: «بيضة العقر»، وهي بيضة الديك يبيضها في عمره مرة، أو في السنة مرة[182]؛ والخرافات المرتبطة بالحيوانات والمخلوقات الأخرى كانت شائعة ومنتشرة عندهم كما كانت شائعة عند العرب من قبل، وقد جمع خالد بن يزيد بعضها في قوله: «إني قد بت بالقفر مع الغول، وتزوجت السعلاة، وجاوبت الهاتف، ورغبت عن الجن إلى الحن، واصطدت الشق، وجاوبت النسناس، وصحبني الرئي..».

● الخواتم المنقوشة:

وكان من معتقداتهم الراسخة، «أثر الخاتم المنقوش»، فقد كانوا يلبسون خواتم منقوشة مدعاة للتفاؤل مرة وللطيرة مرة أخرى عندهم؛ فإذا كان عليها (حسبي الله)، أو (توكلت على الله)، فإن المتحفظين من المؤمنين كانوا يتفاءلون بها مادامت في أيديهم؛ بينما يتحرجون من خلع تلك الخواتم لأمر ما، لدرجة تجعلهم يظنون عند خلع الخاتم أنهم قد خرجوا من كنف الله - جل ذكره - ويظلون على اعتقادهم حتى يعيد الرجل منهم الخاتم إلى موضعه في يده، وكان ذلك من معتقداتهم القوية في ذلك العصر.

الهوامش

1) انظر في ترجمة الجاحظ: معجم الأدباء 74/16؛ و: أمالي المرتضى 194/1؛ و: الملل والنحل للشهرستاني، ص: 52؛ ونزهة الألبا لابن الأنباري، ص: 254؛ و: تاريخ بغداد 214/12؛ و: الفن ومذاهبه في النثر العربي لشوقي ضيف، ص: 154؛ و: البلاغة تطور وتاريخ لشوقي ضيف، ص: 46؛ و: طه الحاجري: الجاحظ.. حياته وآثاره، ص: 35.

2) بروكلمان 109/3، والمختلف 72.

3) مقامات الهمذاني 69-74.

4) التهذيب 29.

5) الإرشاد 24/1، 86/3، 382/5، 69/6.

6) بروكلمان 113/3.

7) ابن حزم: الفصل، ص: 181؛ نقلاً عن: جوستاف إ. فون جرونيباوم، حضارة الإسلام، ص: 266، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997م.

8) د. طه الحاجري: مقدمة البخلاء، ص: 36، ود. أحمد منصور نفادي: البخلاء للجاحظ، ص: 119.

9) د. الحاجري: المرجع السابق، ص: 38.

10) السابق نفسه.

11) أحمد كمال زكي: الجاحظ، سلسلة أعلام العرب، ص 144.

12) أحمد أمين: ضحى الإسلام، 198/2.

13) تهذيب الحيوان، 8.

14) تهذيب الحيوان، ص: 8.

15) تهذيب الحيوان، ص: 8.

16) سواء أكان قد كتب هذا الكتاب لعظيم من عظماء الدولة العباسية بخاصة أو للقراء بعامة؛ وقد لقي هذا الأمر اختلافاً كبيراً بين الدارسين والباحثين.

17) البخلاء 27/1.

18) الحيوان للجاحظ، 37/1، شرح وتحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.

19) البخلاء 31/1.

20) البخلاء 98/2-99.

21) البخلاء، 168/2، 17-175.

22) البخلاء، 144/2.

23) شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، ص: 21، والبيان والتبيين للجاحظ 329/2.

24) شوقي ضيف: الشعر وطوابعه الشعبية، ص: 62-63.

25) الجاحظ: البيان والتبيين، 180/2، و219.

26) الحيوان 61/1.

27) البخلاء، 94/2، 160.

28) البخلاء، 59/1.

29) البخلاء، 53/1-54.

30) البخلاء، 35/2.

31) البخلاء، 31/1-32؛ و: 84/2-96.

32) البخلاء، 36/1.

33) البخلاء، 97/2-98.

34) البخلاء، 11/2-12؛ و56، 64.

35) البخلاء، 48/2-96؛ 98-99.

36) البخلاء، 165/2-166.

37) البخلاء، 42/2-43.

38) البخلاء، 118/1.

39) أحمد أمين: ضحى الإسلام 52/2-54؛ والبخلاء، 160/2.

40) البخلاء، 186/1؛ و128/2.

41) البخلاء، 64/2؛ 181.

42) البخلاء، 72/1؛ 111، 117؛ 37/2.

43) البخلاء، 47/1-48؛ 80.

44) البخلاء، 121/1.

45) البخلاء، 47/1؛ 53-54؛ و20/29-203.

46) البخلاء، 103/1؛ 127، 128، 134.

47) البخلاء، 130/2؛ 195.

48) البخلاء 1/101؛ 102، 103، 121، 179.

49) البخلاء 1/53؛ 135، و2/52؛ و203-210.

50) البخلاء 2/401؛ 45، 53، 55، 156، 175؛ 1/182.

51) البخلاء 1/56، 57، 174.

52) البخلاء 2/87.

53) البخلاء 1/57؛ 129، 130، 173؛ 2/157.

54) البخلاء 1/105؛ 121، 174، 175؛ 2/38، 41-42.

55) البخلاء 2/63، 89.

56) البخلاء 2/6؛ 25، 26، 27، 35.

57) البخلاء 1/56-57؛ و2/61-62.

58) البخلاء 2/25-26؛ 34-35.

59) البخلاء 2/51، 85، 86، 155.

60) البخلاء 1/84، 122؛ و: 2/32-128.

61) ابن خلدون: المقدمة، 374-375.

62) البخلاء 1/34؛ 102، 116، 125، 175، 177؛ و: 2/128، 163، 176.

63) البخلاء 1/66، 121، و2/56، 129-163-204.

64) البخلاء 1/72، 167، 179، 180؛ و: 2/3، 72.

65) البخلاء 1/35.

66) البخلاء 1/145، 147، 180؛ و: 2/96، 186، 187.

67) البخلاء 2/183.

68) البخلاء 2/4-5.

69) البخلاء 1/179.

70) ابن خلدون: المقدمة، ص: 373-374.

71) البخلاء 2/22.

72) البخلاء 1/66، 71؛ و: 2/35، 86.

73) البخلاء 1/97؛ و: 2/34، 93، 142، 159.

74) البخلاء 1/66-71؛ و: 2/34-36.

75) البخلاء 1/27، 98-99.

76) البخلاء 1/75.

77) البخلاء 2/22.

78) البخلاء 2/23-32، 45.

79) البخلاء 1/98.

80) البخلاء 1/75، 77، 111؛ و: 2/3، 40-45، 203.

81) البخلاء 2/147، 207.

82) البخلاء 1/72؛ و: 2/167.

83) البخلاء 1/37؛ 73؛ و: 2/8-11، 74-77، 132.

84) البخلاء 1/72-79، 109؛ و: 2/5-10.

85) الخلاء 1/150؛ و: 2/70-71.

86) البخلاء 1/37، 62؛ و: 2/7-9، 67-68، 191.

87) البخلاء 1/56، 57، 63؛ و: 2/69، 71.

88) البخلاء 1/62، 67، 68، 79، 117؛ 2/42، 51، 74، 85.

89) البخلاء 1/61، 148.

90) البخلاء 1/50-53؛ 105.

91) البخلاء 1/148؛ 149.

92) البخلاء 1/60، 156، 161؛ و: 2/74، 75.

93) البخلاء 1/146، 147، 151، 157؛ و: 2/69، 165-166، 172.

94) البخلاء 1/151، 161.

95) البخلاء 1/145-160؛ و: 2/39.

96) البخلاء 1/151-158.

97) البخلاء 1/144-154.

98) البخلاء 1/104، 145-147؛ و: 2/10، 32، 54، 80-81.

99) البخلاء 2/16-17.

100) البخلاء 2/73، 74، 75، 85.

101) البخلاء 2/47.

102) البخلاء 1/64، 77؛ و: 2/3، 8، 14، 55، 62.

103) البخلاء 1/63، 146، 150؛ و2/161، 166.

104) البخلاء 2/29.

105) البخلاء 1/84؛ و: 2/51، 71.

106) البخلاء 1/41، 102؛ و: 2/49، 56، 81.

107) البخلاء 1/63.

108) البخلاء 1/143-145؛ و: 2/30.

109) البخلاء 2/47-48.

110) البخلاء 1/24-25، 64 و: 2/47.

111) البخلاء 2/125.

112) البخلاء 1/106؛ و2/154.

113) البخلاء 2/160.

114) البخلاء 1/46-47.

115) البخلاء 1/71؛ و2/86، 129.

116) البخلاء 1/56، 115؛ و: 2/41، 63، 161، 173.

117) المقدمة، ص: 186.

118) جرجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي 1/251؛ وانظر البخلاء: 1/76، 84، 89؛ و: 2/67، 68، 83.

119) أحمد أمين: ضحى الإسلام 2/52؛ وانظر البخلاء 1/159؛ و: 2/11، 25، 173.

120) البخلاء 1/62؛ و: 2/8.

121) البخلاء 2/61-62، 71-72.

122) البخلاء 2/160، 161.

123) الشهرستاني: الملل والنحل 1/186.

124) شارل بلات: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دمشق 1961م، ص: 248.

125) د. عز الدين إسماعيل: ص: 193.

126) أحمد أمين: ضحى الإسلام 2/48.

127) بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية، ص: 44؛ و: د. عز الدين إسماعيل، ص: 194.

128) البخلاء 44/1؛ و: 36/2، 81، 83–84، 85، 87-88.

129) انظر؛ د. عز الدين إسماعيل: في الشعر العباسي، ص: 187؛ و" د. عبدالله التطاوي: الجدل والقص، ص: 87.

130) د. عز الدين إسماعيل: في الشعر العباسي، ص: 317.

131) د. وديعة طه نجم: الجاحظ والنقد الأدبي، ص: 44.

132) الجاحظ: البيان والتبيين، 39/3، وما بعدها.

133) البخلاء 153/1-155.

134) البخلاء، 76/1، 95/94، 122.

135) البخلاء 94/1.

136) البخلاء 155/1؛ و: 75/2.

137) البخلاء 173/2.

138) البخلاء 56/1.

139) البخلاء 82/2، 168.

140) البخلاء 104/1.

141) البخلاء 144/1، 151، 155؛ و: 86/2، 93.

142) البخلاء 95/1؛ و: 84/2.

143) البخلاء 89/1، 171؛ و: 48/2.

144) البخلاء 39/1، 148-149، 154؛ و: 61/2، 168، 170، 71-72.

145) البخلاء 78/1، 79، 80؛ و: 48/2، 168، 170، 171.

146) البخلاء 65/1، 71، 85، 96، 117، 153؛ و: 39/2، 47، 51-52، 116.

147) البخلاء 153/1، 165.

148) البخلاء 66/2-67، 68.

149) البخلاء 49/2، 77.

150) البخلاء 9/2، 49، 66.

151) البخلاء 57/1، 168، 180، 181؛ و: 51/2، 75، 77.

152) البخلاء 66/2؛ و: 50/2-51.

153) البخلاء 47/2.

154) البخلاء 151/1، 161؛ و: 85/2.

155) البخلاء 69/2، 72، 165، 177.

156) البخلاء 59/2، و: 101-102.

157) البخلاء 59/2، 165.

158) البخلاء 60/1؛ و27/2، 51، 59.

159) البخلاء 145/1.

160) البخلاء 18/2.

161) البخلاء 190/2، 192.

162) البخلاء 97/1، 146.

163) ابن خلدون: المقدمة، ص: 423-434.

164) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص: 32.

165) انظر: البيان والتبيين للجاحظ 88/1؛ و: د. عز الدين إسماعيل، ص: 187.

166) البخلاء 5/1-8 و: 27-28.

167) انظر: عبدالله التطاوي: الجدل والقص، ص: 48.

168) أفاض الدكتور شوقي ضيف في حديثه عن الحياة العقلية للعصر العباسي، في كتابه: العصر العباسي الأول؛ وانظر: د. وديعة طه نجم، الجاحظ والنقد الأدبي، ص: 44.

169) د. عبدالله التطاوي: الجدل والقص، ص: 48.

170) انظر: ابن خلدون: المقدمة، ط. دار الشعب، ص: 433.

171) البخلاء 81/2.

172) البخلاء 172/2-173.

173) البخلاء 163/1؛ و 173/2.

174) البخلاء 74/1؛ و: 159/2.

175) البخلاء 73/2، 126، 185.

176) البخلاء 5/1، 25؛ وانظر: غوستاف لوبون: حضارة العرب، ص: 169.

177) البخلاء 24/1-25.

178) د. عبدالسلام الترمانيني: أحداث التاريخ الإسلامي بترتيب السنين، دار طلاس

للدراسات والترجمة والنشر، دمشق 1988م، ص: 1266.

179) عبدالعزيز الدوري: الجذور التاريخية للشعوبية، دار الطليعة، بيروت 1962م، ص: 41.

180) البخلاء 26/1؛ وقد أفاض الجاحظ في الحديث عن مثل هذه المذاهب في كتاب المسائل، انظر: السندوبي.

181) البخلاء 1/88-89، 143-145؛ و: 24/2.

182) البخلاء 88/2، 99، 127.

مكتبة البحث

القرآن الكريم، والسنة النبوية:

المصادر والموارد:

● أولاً: المصادر (مؤلفات الجاحظ):

اعتمد البحث في مصدره الرئيس على نسخة «البخلاء» التي طبعتها دار الكتب العلمية في بيروت.

1) البخلاء، إعداد: أحمد العوامري بك، وعلي الجارم، دار الكتب العلمية، بيروت 1983م.

2) كتاب البخلاء، تحقيق د. طه الحاجري، ط 2 - دار المعارف، القاهرة 1958م.

3) البيان والتبيين، شرح وتحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط 3 - مكتبة الخانجي والهلال العربي، القاهرة 1968م.

4) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط 2 - دار إحياء التراث العربي، المجمع العلمي العربي - منشورات الداية، بيروت 1965م.

5) الجاحظ: رسائل الجاحظ، طبعة حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، القاهرة 1933م.

● ثانياً: الموارد:

1) د. أحمد أحمد منصور نفادي: البخلاء للجاحظ، ط 1 - مطبعة الجبلاوي، القاهرة 1984م.

2) أحمد أمين: ضحى الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: جـ 1/ 1997م؛ جـ 2/ 1998م؛ جـ 3/ 1999م.

3) أحمد كمال زكي: الجاحظ، سلسلة أعلام العرب، القاهرة.

4) الآمدي: المؤتلف والمختلف، تصحيح ونشر د. فريتس كرنكو، مطبعة القدسي، القاهرة 1354هـ.

5) بديع الزمان الهمذاني: مقامات الهمذاني، في: شرح مقامات بديع الزمان للشيخ محمد عبده، الدار المتحدة للنشر، بيروت 1983م.

6) أبو البركات بن الأنباري: نزهة الألبا في طبقات الأدبا، جمعية إحياء مآثر علماء العرب، القاهرة.

7) جرجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي، مراجعة وتعليق د. حسن مؤنس، دار الهلال، القاهرة 1968م.

8) جوستاف إ. فون جورنيباوم، حضارة الإسلام، ترجمة عبدالعزيز توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997م.

9) الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد، مكتبة الخانجي 1931م.

10) ابن خلدون: المقدمة، ط. دار الشعب بالقاهرة، د.ت.

11) شارل بلات: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دمشق 1961م، ص: 248.

12) الشهرستاني: الملل والنحل، تحقيق عبدالعزيز محمد الوكيل، مطبعة الحلبي، القاهرة 1968م.

13) د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ط 4. دار المعارف 1977م.

14) شوقي ضيف: الشعر وطوابعه الشعبية، ط 2، دار المعارف 1984م.

15) د. شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، ط 6 - دار المعارف بمصر.

16) د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط 8 - دار المعارف بمصر.

17) طه الحاجري: الجاحظ.. حياته وآثاره، دار المعارف 1962.

18) د. عبدالسلام الترمانيني: أحداث التاريخ الإسلامي بترتيب السنين، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق 1988م.

19) عبدالسلام محمد هارون: تهذيب الحيوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1999م.

20) عبدالعزيز الدوري: الجذور التاريخية للشعوبية، دار الطليعة، بيروت 1962م.

21) د. عبدالله التطاوي: الجدل والقص في النثر العباسي، دار الثقافة والنشر والتوزيع، القاهرة 1988م.

22) د. عز الدين إسماعيل: في الشعر العباسي.. الرؤية والفن، دار المعارف 1980م.

23) غوستاف لوبون: حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2000م.

24) أبو القاسم علي بن الحسين الشريف المرتضى: غرر الفوائد ودرر القلائد، المعروف بأمالي المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1954م.

25) كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي (ج 3/ ترجمة د. عبدالحليم نجار)، ط 5 – دار المعارف، 1991م.

26) محمد أمين جوهر: العرب والكيمياء، مجلة المعرفة، س 39، ع 447، دمشق: وزارة الثقافة السورية، ديسمبر 2000م.

27) د. وديعة طه نجم: الجاحظ والنقد الأدبي، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية العاشرة، الرسالة 59، الكويت 1988م.

28) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، دار الفكر، بيروت 1980م.

29) د. يحيى عبدالرؤوف جبر: رمهان؛ مجلة الخفجي، أكتوبر 1989م، ربيع الأول 1410هـ.

30) ابن قتيبة الدينوري: عيون الأخبار، دار الكتب العلمية، بيروت 1986م.

● **مواقع عربية على شبكة الإنترنت، واسطوانات مدمجة (CD's):**

1) www.geocities.com/alauddin70/alauddin.htm.

2) *www.alweaq.com.*

3) *www.wncyclopidea.com.*

4) *www.aladeeb,nu.*

5) *www.geocities.com/heartland/meadows/9513.*

6) *www.cultural.org.ae.*

7) طالب العلم الشرعي 2؛ إنتاج الخطيب للإنتاج والتسويق، عمان الأردن؛ الإصدار الأول 1420هـ/1999م.

8) مكتبة التفسير وعلوم القرآن، الخطيب للتسويق والتوزيع، الإصدار 1.5، الأردن: عمان 1999م/1419هـ.



المتخيل في الرحلة العربية



حميد لحمداني

نظرة عامة:

«المحتمل في الرحلة العربية إلى أوربا وأمريكا والاتحاد السوفياتي خلال القرنين التاسع عشر والعشرين» هذا عنوان الأطروحة التي دافع عنها الأستاذ د. عبدالنبي ذاكر وهو باحث جاد من المغرب[1] وقد خصص للجانب النظري قسماً يتضمن مجموع فصول الباب الأول، وهو ما يبين الأهمية التي أولاها لقضايا المنهج وتحديد النوع الأدبي. وهذا يتناسب - في الأعم - مع موضوع الرحلة باعتبارها جنساً من أجناس الكتابة ظل مهملاً من قبل النقاد لقرون عديدة. وقد كان لمناقشته بعض مضامين الدراسات السابقة في الموضوع دورٌ أساسي في بلورة تصورات تخص هذا النوع من الكتابة المحير بشكله ومضامينه.

ويُظهر البابُ الأول الباب سعة اطلاع الباحث، لاعتماده مراجع متنوعة، مما مكنه من وضع قرائه أمام أغلب الإشكاليات المفاهيمية المتصلة بموضوع بحثه. وتطبع تلخيصاته ومناقشته لمختلف التصورات جدية واضحة. وقد كان بإمكانه أن يحرص أكثر على تدعيم بحثه النظري بلغة مصطلحية دقيقة خاضعة لضوابط الصرف في اللغة العربية، كما كان بإمكانه في بعض المواطن أن يتجنب الإطالة في مناقشة الآراء النقدية السابقة حتى لا يعطي الانطباع بأن دراسته قد تحولت من مجال نقد الرحلة إلى مجال نقد نقد الرحلة. ومع ذلك

فلا تنال هاتان الملاحظتان أبدا من القيمة العلمية للجانب النظري في عمله.

أما الجانب التطبيقي فيشغل مجموع فصول الباب الثاني والثالث. وقد خصص الباحث مجموع الباب الثاني **للنصوص الموازية**. وللبحث في هذا الجانب أهمية كبيرة بالنظر إلى الإهمال الذي لقيته المقدمات والعناوين والتشكيل في الدراسات النقدية لمعظم أنماط الكتابة الأدبية. غير أن محاولة فصل دراسة العناوين والاهتمام بها في حد ذاتها من أجل وضع تنميط لها، جعل التحليل يهمل خصوصية علاقتها مع متون الرحلات، لذا نلاحظ أن ما قيل عن تنميط العناوين يمكن أن ينطبق على عناوين أي كتب أخرى غير الرحلات. وقد تدارك الباحث هذا الجانب إلى حد ما في دراسته للمقدمات عندما ركز على خصوصيات ارتباطها بموضوع الرحلة والتمهيد لها.

عالج الباحث في الباب الثالث قضايا متعددة تتعلق بمضامين الرحلة مثل الرؤية من خلال القوالب الجاهزة، وخطاب السخرية والسراب الفردوسي. وغيرها من الموضوعات المتصلة بالبحث. وقد أظهر أنه فعلاً كان مرتبطاً بموضوع بحثه بعلاقة شغف ومعاناة نفتقدهما في كثير من الأبحاث العلمية المماثلة.

وعلى العموم فقد جاءت مجموع أبواب الرسالة وفصولها شديد الإحكام والترابط، كما ذيلت دائماً بخلاصات واستنتاجات دالة.

مزايا الدراسة:

وبالنظر إلى جدية الباحث وقصديته في تناول موضوع الرحلة، سواء على المستوى النظري أم التطبيقي، وبالنظر أيضاً للنتائج الهامة التي تضمنتها مجموع تلخيصاته واستنتاجاته، فإن عمله يتوفر على

الشروط الضرورية الكافية للنهوض بالبحث العلمي الأدبي في العالم العربي، يتجلى ذلك فيما يلي:

- إنه عمل يهتم بموضوع لازال يحتفظ بطرافته بين مختلف موضوعات البحث النقدي، لأن فن الرحلة ظل مجالاً بكراً لعدد من القرون إلى أن شُرع في الاهتمام به خلال السنوات الأخيرة.
- إنه عمل يعطي للجانب النظري أهمية بالغة تتناسب مع الغياب النسبي الملحوظ للتحديدات النظرية الخاصة بهذا النوع من الكتابة الملتبسة.
- إن الباحث يتوفر على عدد من الإمكانيات والقدرات التي أهلته للبحث في موضوع الرحلة.
- لغته النقية التي تجنبت قدر الإمكان أخطاء القواعد والتعبير.
- إنه يتوفر على إمكانيات الاتصال بمراجع متنوعة قديمة وحديثة عربية وغربية.
- كان قادراً في معظم قراءاته على تمثل ما يقرأ مستفيداً مما هو في حاجة إليه ملتقطاً أفضل ما عند الآخرين من أفكار وآراء، مبتعداً عن الحشو وإركام الاستشهادات غير الدالة.
- كان أيضاً قادراً على الإحاطة بجميع القضايا الأساسية التي تهم بحثه سواء في المجال النظري أم في مستوى التطبيق، فقد عالج معظم القضايا النظرية كما ناقش الجهود النقدية السابقة في الموضوع وحلل الموضوعات والظواهر التعبيرية في الرحلة متعمقاً في البحث والاستدلال مدعماً آراءه بالاستشهادات الضرورية المناسبة.
- كما يتوفر عمله على ميزة تجعله مرجعاً أساسياً في مجال فن الرحلة، وهي ميزة الترابط المنطقي المحكم بين أغلب أبواب وفصول العمل، مما يدل على أنه كان يراعي شروط كون عمله أطروحة

جامعية تبني تصوراً شمولياً عن موضوع اهتمامها، وقد تجلى هذا الترابط في تذييل كل فصول الأطروحة بخلاصات واستنتاجات تؤكد جدية البحث وأهمية النتائج المحصل عليها.

- كما تضمنت معالجته للرحلة جوانب كانت مهملة في الدراسات السردية. وهي النصوص الموازية : المقدمات، العناوين، المطالع، التعليقات الهامشية، الفهارس، لما لها من دور في تكييف خطاب الرحلة والتأثير على القراءة.

- وأخيراً فإن قارئ هذا العمل غالباً ما سيجد نفسه مشدوداً إلى القضايا المعالجة في أبوابه وفصوله لأنه في كل جزء من العمل تثار إشكالية جديدة من زوايا نظر متعددة وبطريقة تجعلك مندمجاً في الإشكالية نفسها.

ولكي يأخذ القارئ فكرة عامة عن مضمون العمل وأهداف البحث في الرحلة العربية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين (وقد شملت الرحلة إلى أوربا وأمريكا والاتحاد السوفياتي) نرى من الضروري أن نقدم خلاصة عامة عن المسار الذي قطعه الباحث في مجموع العمل من خلال الموضوعات المحورية والنتائج الأساسية، مستأنسين في ذلك بالخلاصات الخاصة والعامة التي نجدها في تضاعيف الرسالة. على أننا سنعود إلى مواطن أخرى من الرسالة إذا اقتضت الضرورة عند تقديم ملاحظاتنا الخاصة.

كانت الخطوة الأولى التي انطلق منها البحث هي محاولة إقامة منظور جديد لمعالجة الرحلات العربية باعتبارها جنساً فنياً خاصاً، مع تحويل اهتمام الباحثين بصورة خاصة إلى البنية الداخلية من أجل تحديد أفضل لخصائصها الفنية ومضامينها الاحتمالية. وقد وجد الباحث أن الدراسات التقليدية كانت تنظر إلى هذا الفن بنوع من الازدراء بحيث تشكك في أهميته أو يتخذ بعضها موقفا عكسياً

فيعتبر الرحلة فنا مبهرا ومفيدا من الناحية التربوية، أو يتم الاكتفاء - وهذا موقف ثالث - بإعادة صياغة مضامين الرحلات وتقديمها إلى القراء بأسلوب جديد، وهو ما دأبت عليه الدراسات الموضوعاتية التي تعتمد في الأساس على التلخيص والتقديم (ص: 561)(*).

ولكي تكون دراسة الرحلة مثمرة لابد من النظر إليها باعتبارها مجالا لتفعيل **المحتمل**، سواء على مستوى الشكل (أي الجنس الأدبي) أم على مستوى التدليل (أي المعنى)، بالإضافة إلى مستوى علاقة الرحلة بالمتلقين. ومن المفاهيم التي رأى الباحث ضرورة إعادة التأمل فيها في سياق دراسة الرحلات مفهوم الصورة التي هي في نظره: «بوح بالمسكوت عنه وتجربة حياتية يخالطها الحلم والمتخيل، ويلابسها الوجدان والوعي الإيديولوجي، شأنها في ذلك شأن أي تمثيلية ينفلت منها الإدراك المطلق للواقع المغاير، فتلجأ تارة إلى مراوغة المتوقع، وطوراً آخر إلى تملق المنتظر عبر تأويل انطباعي أيقوني وكلامي» (ص: 561).

وقد كان الباحث مع ذلك مضطراً إلى الانطلاق من جميع الأسئلة التي كانت تؤرق البحث السابق في فن الرحلة، وهي النظر إليها من الناحية الوصفية باعتبارها فناً هجيناً جامعاً «لعدة أجناس وأساليب ومضامين، وأنماط تقترن بالغرائبي واستيهاماته وأحلامه وتأملاته ومقارناته ومغامراته الداخلية (الباطنية) والخارجية (المرجعية)». (ص: 562)، كما أن الرحلة تبقى دائماً ملتقى معارف متعددة بحيث لا يمكن النظر إلى علاقتها بالأدب إلا من زاوية بالغة العمومية.

والملاحظ مع ذلك أن الرحلة لها علاقة بالفنون السردية ذات الطبيعة الحوارية وخاصة الروايات المتعددة الأصوات، إنها محفل يضم تنوع العقليات والأعراق واللغات، إلا أنها تتميز عن الرواية بتوسيع دائرة فضائها في الاتجاه الجغرافي والتاريخي ووصف العادات والتقاليد

ورصد كل ما يخطر على البال من مظاهر النشاط الإنساني غير متقيدة في ذلك بحبكة ضرورية مدروسة الاتجاه. فمادام القارئ له علم مسبق بأن المسار الذي سيقطعه السارد هو مسار السفر وليس مسار البنية الحكائية، فإنه يكون مهيأ لتقبل هذا التشتت باعتباره شكلا من الكتابة لها نكهتها الخاصة. ألا يكون إذن تشتت الرحلة هو سر جماليتها؟

هذا ما دعا الباحثَ إلى ملاحظة: أن الخطاب المقدماتي الكلاسيكي في أنماط الرحلة العربية قد «ركز على البعد الواقعي وميثاق الحقيقة من خلال تشغيل البعد الديداكتيكي وترجيح كفة المعاينة والتجربة على السماع والنقل وتفعيل آليات الحجاج والنظر وترويج أصناف الغريب وألوان العجيب... في حين ركز الخطاب المقدماتي الرحلي الحديث على التجنيس وتمييز الرحلي عن التاريخي، ومراجعة الصورة واستثمار المسوغات الجدالية والإقناعية، والاحتفاء بالأيقوني (رسومات خرائط) واستغوار البواطن انطلاقاً من ظاهر السلوك واستفحال آلة المقارنة ومراعاة التدقيق والتحقيق وتنسيب الصورة واستجلاب العنصر السير- ذاتي». (ص: 563). على أن هذا الجانب قد حصل فيه تطور كبير وخاصة في النماذج المعاصرة للرحلة العربية، حيث بدأ الكُتّاب يتخلصون إلى حد كبير من الأوهام والخيال والأساطير مُدرِجين عناصر السيرة الذاتية، مع الحرص على الأمانة في تسجيل الوقائع دون إغفال بلاغة الصور البصرية. (ص: 563-564)[2].

هكذا مضت الرحلة العربية إلى أوربا وأمريكا والاتحاد السوفياتي نحو استكمال صنع أقنعتها الخاصة وأهمها:

- قناع السيرة الذاتية المشبع بالحنين والتمزق الذاتي.
- قناع استبدال المحكي بنوع خاص من الخطاب مع الميل إلى المقارنة والحجاج والنقد الذاتي وإحضار سلطة الشاهد.

- قناع القوالب الجاهزة، إذ تم بناء جهاز مفاهيمي خاص يجعل الرحالة متمظهراً بالاستيعاب التام لهوية الآخر وترويج إيديولوجية تصنيفية عنه في العالم العربي (برودة الدم الإنجليزي على سبيل المثال، توحش بعض الأقوام، تفسخ أخلاقهم... إلخ).
- قناع السخرية والفكاهة.
- قناع التواضع والخشية من عدم الكفاية الوصفية أو خيانة الحقائق.
- قناع الخطاب الديني، وهو مرتبط بالصورة المثالية التي تحرك وعي كُتَّاب الرحلة بما يعزز ذلك من نصوص دينية وثوابت المعتقد.
- قناع الاندماج أو ما سماه الباحث قناع الألفة، والهدف منه النظر إلى الآخر باعتباره يمثل أيضاً قيماً إيجابية يمكن الاستفادة منها وانتقاد الذات أيضا على أساسها.
- قناع الشعور بالحنين وهو ذريعة لإحياء عظمة الماضي من أجل إثبات التفوق على الآخر (ص: 564-569).

وهناك أقنعة أخرى قريبة مما ذكرنا وكلها تهدف إلى إحداث التوازن النفسي والحضاري في البيئة العربية والإسلامية على السواء أمام ما يلاحظ من تطور يتميز به الآخر وتخلف يحس به العربي المسلم في عالمه الخاص ولكنه لا يريد أن يعترف به.

لذا قاد الشعور بالتفوق لدى العربي والمسلم أحياناً إلى استخدام الرحلة لتثبيت صورة ما سماه الباحث المركزية الإثنية:

«صدرت الرحلات العربية القديمة إلى بلاد العجم عن مركزية إثنية Ethnocentrisme وهي مركزية ذاتية Egocentrisme أو مركزية اجتماعية Sociocentrisme تفصح عن ظاهرة سوسيو - سيكولوجية تستند إلى التمركز حول الذات الاجتماعية أو الثقافية وقيمها الحضارية والإسلامية أساساً (...) ولهذا أعطى الرحالون العرب

القدماء المزية كل المزية والحظوة كل لحظوة للمجموعة الإثنية التي ينتمون إليها تحت راية الإسلام جاعلين منها نموذجهم المركزي الواحد والوحيد، رافعين قيمهم الاجتماعية الخاصة إلى مستوى القيم الكونية التي تعلو ولا يعلى عليها». (ص 569).

والواقع أن الرحلات العربية القديمة ومنها على سبيل المثال رحلة ابن بطوطة في القرن الرابع عشر الميلادي كانت تجعل الركيزة الدينية هي المحور الأساسي الذي يتحكم في تقويم العلاقة مع الآخر، ولهذا السبب نرى أن جميع المزايا التي يتم تفصيل الكلام عنها عند الأقوام الآخرين تنسخ أو تكاد أمام تأكيد غلبة الكفر لديهم[3].

لكن الرحلة العربية الحديثة كان لها توجه آخر في نظر **الباحث**، إذ صدرت عن الكوني، وقبلت الانفتاح على الآخر دون أن تنصهر فيه كامل الانصهار بحيث نراها تفقد خصوصياتها الذاتية، معبرة بذلك عن نزعة عالمية مرنة ونظرة نسبية إلى الذات وإلى الآخر:

«إن النظرة الكوسموبوليتية لرحالينا العرب المحدثين جعلتهم يتبنون موقفا منفتحا على ما هو أجنبي وخارجي وغريب، غير رافضين لقيمه الإيجابية المرغوب فيها، من أجل إثراء البلد المنطلق (...) فالتنسيب الضامن للوحدة البشرية لم ينسهم التشبث الجدي بالاختلاف البشري كحقيقة كبرى، دعامتها الأساسية الآية الكريمة **﴿وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا﴾**» (ص: 570).

ولم يكن في إمكان الرحلة العربية أن تنهض بتلك الأقنعة إلا من خلال استخدام آليات محددة منها:

- **الوصف**، الذي لاحظ الباحث أنه كان مزدوج الدلالة، فهو موجه من ناحية نحو ما هو خارجي (براني) وفي نفس الوقت عاكس لما هو داخلي (أي جواني)، وأن البراني يؤنس النظرة الموضوعية بينما يؤنس الوصف الجواني فضاءات الاحتمال (ص: 573).

- **المقارنة**، وقد كانت أمراً حتمياً في سياق إنتاج الرحلة العربية، لأنها تعني عرضاً مباشراً لواجهة تجاذب الهوية والاختلاف. «فتجربة الغيرية جعلت الفعل الرحلي لدى رحالينا العرب قديماً وحديثاً فعلا مقارِنا بامتياز. وقد قامت المقارنة في جزء كبير منها على الموازنة بين المشاهدة والذكرى. ولذلك كثيراً ما لاذ الرحالون العرب بسناريوهات سردية متباينة، لكنها - في الأساس - تعبر عن هذا الاتصال والانفصال بين عالمين ثقافيين متغايرين». (ص: 575).

ولم يغفل الناقد علاقة الرحلة العربية بالمحركات الثقافية والإيديولوجية، لكنه تخلص هنا بالتحديد من الطريقة التقليدية في معالجة هذا الموضوع كما كان الأمر معهوداً في الدراسات النقدية العربية خلال عقدي الستينات و السبعينات من القرن العشرين، ففي الفصل الأخير من الباب الثالث (الفصل 16) نراه يتحدث ،تحت عنوان دال: «**مدخل لتداولية الخطاب الرحلي**» عن شروط إنتاجية الملفوظات الخاصة بأنماط الرحلات العربية منطلقا من أن علاقة البنية التحتية الداخلية بالبنى الثقافية أمر ضروري لأدراك الوظيفة التداولية لفن الرحلة في العالم العربي، فالبنى الثقافية تعمل من جهة على تنويع بنيات الرحلات المُنْتَجة كما تسمح في نفس الوقت بإمكانية تأويلها وفهمها من قبل القراء، إنها تلقي الضوء بشكل عام على تفسير تداول الملفوظات الإبداعية في الحقل الثقافي العربي.

والواقع أن اهتمام الباحث بهذا الجانب هو الذي أنقذ دراسته من ذلك المسلك الشكلاني الذي سارت عليه أغلب الدراسات النقدية العربية المعاصرة، كما أنقذه أيضا من ذلك التطرف النقيض الذي جعل الأدب خاضعاً بشكل تام لصراع الإيديولوجيات. وهذا يعني أنه حاول الوقوف في موقع وسط بين الاتجاهين عندما اهتدى في بحثه بأدوات تحليل الأشكال والبنى من جهة، وبالخلفيات الثقافية والإيديولوجية

التي تفسر وظيفة الملفوظات الأدبية في الحقل الفكري والاجتماعي من جهة أخرى. ولقد كان من المفروض أن يقيم تصنيفاً للثقافة والإيديولوجيا المؤطرة للصراع الفكري والاجتماعي في العالم العربي حتى يتمكن من وضع كل رحلة في سياق انتمائها الثقافي الخاص، لكنه مع ذلك اختار أقصر الطرق وأقلها تورطاً عندما اكتفى بإقامة تماثلات بين عدد من الرحلات وما يقابلها من المؤلفات التي تسير في نفس الاتجاه، دون أن يحدد بشكل واضح اختلاف رؤى العالم المتحكمة في كل تصور على حدة (ص 543-551).

- تيار الكتابة التاريخية الذي عالج مفاهيم الوطنية والقومية والعروبة.
- تيار الكتابة الاجتماعية الذي انطلق من فكرة تحرير المرأة.
- تيار الكتابة التربوية.
- الإصلاح السياسي، وما صاحبه من تأثر بالفكر الليبرالي الغربي.
- النهضة العلمية، أي الأخذ بجميع أسباب التقدم العلمي.
- التيار السلفي الذي حاول أن يتكيف مع الواقع العالمي الجديد.

لكن ما نلاحظه هنا في هذه المماثلة هو تفتيت الرؤى الإيديولوجية، لأن الاتجاه الليبرالي على سبيل المثال تضمن معظم التيارات المشار إليها. لذا كان من الضروري أن يعتمد على تمييز الاتجاهات الفكرية والإيديولوجية الكبرى التي صاغت الواقع الثقافي والسياسي والاجتماعي العربي، ونقصد بذلك مثلاً التيار الليبرالي، والتيار الاشتراكي والتيار السلفي، بل كان بإمكانه إضافة العبثية أو الوجودية التي كان لها تأثير كبير في الفكر العالمي بما في ذلك الفكر العربي، وأن يبحث بعد ذلك عن أوجه التصادي بين نماذج الرحلة وما

يقابلها من التيارات المشار إليها، علماً بأن كثيراً من الرحلات العربية الحديثة كانت تقوم بعملية توفيق بين بعض تلك التوجهات المتباينة.

إن مزايا هذا العمل وكذا غناه من حيث الموضوعات التي تمت معالجتها، لا تعفي من إثبات ملاحظات أخرى بدت لنا ضرورية وهي تهم الجوانب التالية:

الجانب المصطلحي:

أول ما يجب التنبيه إليه في إطار الجانب النظري هو **المصطلحات المعتمدة**، وخاصة بعض الترجمات والصيغ المقترحة **من قبل الباحث**، إنها في تقديري بحاجة ملحة لإعادة النظر. لنأخذ على سبيل **المثال ما** سماه بمفهوم الميث mythe (ص: 13) وقد عرَّبه دون أن يُترجمه. وأنا أتصور أنه لم يُترجمه بلفظ الأسطورة لأنه ليس دالاً في بحثه على المعنى الأول للفظ أسطورة، أي حكي خرافي يدلُّ على محاولة لتفسير الظواهر الطبيعية أو الإنسانية (خلق العالم مثلاً أو الإنسان... إلخ)، بل هو في الأغلب وارد عنده بمعنى التمثل الشعبي ذي النزعة التبسيطية وغالبا ما يكون مضمون هذا التمثل خاطئا ولكنه مقبول لدى المجتمع على نطاق واسع. والواقع أننا لا نجد لكلمة mythe هذين المعنيين فقط بل معاني أخرى منها: **قصة موضّحة لفكرة تجريدية**، مثل ما هو الحال بالنسبة لأسطورة الكهف عند أفلاطون، أو **تضخيم أعمال شخصية تاريخية** مثل أسطورة نابليون أو **معتقد تجريبي وهمي** مثل أسطورة الكحول المقوّى... إلخ. وأنا لا أجد أي مبرر للاحتفاظ لكلمة mythe بصيغتها اللاتينية ورسمها فقط بحروف عربية، مع أن لدينا مقابلاً لها واضح المعالم وهو كلمة أسطورة نفسها إذ يمكنها أن تدل فعلاً على جميع هذه المعاني تماماً كما دلت كلمة

mythe على جميع المعاني المذكورة في اللغة الفرنسية. وقد تُرجمت عبارة (le Mythe Platonicien de la caverne) بـ أسطورة الكهف عند أفلاطون دون أن تعيق هذه الترجمة فهم المقصود من ذلك، أي غرضِ توضيح فكرة مجردة بواسطة أحدوثة. وليس هناك أبداً ما يمنع من ترجمة le mythe napolénien بأسطورة نابليون، وترجمة [le mythe de la galanterie française] بـ أسطورة اللياقة الفرنسية... وهكذا.

ما تكررت في رسالته عبارة مركبة وهي **سير - ذاتي** ترجمةً لكلمة Autobiographique. والمشكلة القائمة هنا هي أنه حاول أن يصوغ الصفة أو النسبة إلى السيرة الذاتية، فلم تُطاوعْـهُ قواعد الصرف لإخراج النسبة من المركب، لذا كان عليه أن يلجأ إلى صيغ أخرى عادية تدل على ما يُريد، كأن يقول **كتابة** سيرية أو **كتابة ذاتية**، أو بشكل مباشر كتابة السيرة الذاتية، وليست النسبة أو الصفة، وحدها هي ما يدل على مصدر المنسوب به فنحن نقول هو من أبناء مكناس ونقول أيضاً هو مكناسي. المقصود من هذا كله هو تجنب الصيَغ المنفرة عند الترجمة أو التعريب واختيار ما هو أنسب للسليقة العربية مع الحرص على أداء المعنى المقصود.

وانتبه إلى أشكال الصيغ التي لجأ إليها مع أنها غريبة عن الصرف العربي :

القناع الرسالي، قناع الميثاق الرحلي، القناع المقارني (ص: 14).

ولا أرى ما الداعي إلى تكلف هذه الصيغ مع أن قوله قناع الرسالة وقناع المقارنة وقناع ميثاق الرحلة كلها تؤدي نفس المعنى الذي تؤديه العبارات اللاتينية المترجم عنها. وقد ورد من هذه الصيغ في رسالته الكثير كقوله المحكي الرحلي (ص 15)، والانتقاد الغيري (ص 16) والتصور البطوطي (ص 24).

البنية العامة للبحث:

أما من حيث البنية العامة للبحث يلاحظُ القارئ لأول وهلة من خلال تقديمه لموضوع الأطروحة ولأبوابها وفصولها أنه يجمع في مشروعه موضوعين يصلحان لدراستين منفصلتين:

الأول في مجال نقد النقد.

الثاني في مجال نقد الرحلة.

إن الاهتمام بالمجال النظري والمنهجي هو مسألة حيوية، وأنا أعتقد أن كل ما قدمه في هذا الجانب لهُ نفس الأهمية لما قدمه في مجال تحليل الرحلة، غير أن تجاوز الحد المعقول في الجانب النظري يضع إشكالاً حقيقياً. فهل تعتبر رسالته داخلة في نقد النقد أم في نقد الرحلة وأنا أتصور أنه كان من الأفيد أن يُغير عنوان رسالته حتى تكون دالة على هذا الجزء النقدي والنظري الذي يشغل قرابة 120 صفحة، علما بأن كل باب أو فصل من الأبواب التطبيقية مُصَدَّرٌ أيضا بمقدمات نظرية ومنهجية، وهو ما يعني أن قرابة نصف الرسالة منشغل بالقضايا النقدية النظرية. هذه ملاحظة تهم البنية العامة لا غير. علما بأن كل ما قدمه الباحث في هذه الجوانب النظرية له أهمية بالغة إلى الحد الذي يقتضي الاكتفاء بتغيير عنوان الرسالة لا تغيير محتواها ليستقيم الوضع الطبيعي للبحث.

الرحلة بين الواقع والمحتمل:

هناك ملاحظة أعتبرها جوهرية وتخص خلاصة فهم الباحث لفن الرحلة ومدلوله ووظيفته في الحقل الثقافي والأدبي، فانظر إلى ما قاله بعد أن تحدث عن فكرة المحتمل عند أرسطو: «.. فالمحتمل إذن هو الموضوع الدائم للإبداع الأدبي ومعيار الاحتمال هو الرأي العام ولنا في تنظير

أرسطو ما يفصح عن ذلك التطابق بين المحتمل والرأي العام» (ص 34) وينتهي إلى نتيجة نعتبرها هامة استناداً إلى كريستيان متز، مفادها أنه «لا يمكن أن نعثر على أثر منغمس كلية في المحتمل، مثلما لا يمكن أن نجد أثراً متحررا كلية من أي محتمل من المحتملات» (ص 39).

غير أننا نراه يتحدث عن الاحتمال في الصورة الفوتوغرافية التي تكون عنصراً من عناصر الرحلة باعتبارها احتمالاً مرتداً إلى الواقع لا هارباً عنه. يقول «... فنظام الصور الفوتوغرافية يقوم على الإشارية والامتلاء والتمام التشابهيين و« الموضوعية» وتلك إجمالاً هي الخصائص التي يمنحها الحس المشترك للصورة الفوتوغرافية. ومن هنا تأتي أهمية الالتفات إليها كمكون من مكونات احتمال النص الرحلي العربي إلى الغرب» (ص 260)، فمعنى الاحتمال هنا مطابق للواقعية ومناقض للاحتمال الأرسطي الذي تحدث عنه سابقاً. وما يزعج حقاً في حديثه عن هذا الموضوع بالذات هو أنه لم يحسم برأي واضح لأنه يعود ليتحدث عن رأي بورس الذي يعتقد أن الصورة مهما كان إخلاصها للشيء الواقعي فهي تُنتج في ذاتها ما يدفع إلى تأويلها (ص 260).

ومما يدل على أنه لم يقطع برأي في هذا الموضوع الأساسي هو أنه عاد من جديد ليؤكد الاختلاف الأساسي بين السارد في الرواية والسارد في الرحلة مستنداً إلى آراء فلاديمير كريزينسكي مبيناً من خلال كلامه أن السارد في الرواية كائن من ورق وأن السارد في الرحلة هو الكاتب وهو كائن من لحم ودم. (ص 280). وهذا يعني أن **الرحلة** لم تعد لها علاقة بالمحتمل بالمعنى الأرسطي، وفضلاً عن هذا فالرأي المشار إليه لا يصمد لحظة أمام النقد، لأن الرحلة باعتبارها نصاً لغوياً تخلق ساردها بنفس الطريقة التي تخلق به أي رواية بضمير المتكلم ساردها، ولا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبار ساردها من لحم ودم،

لأنه هو نفسه كائن ورقي ما دمنا كقراء لا نلتقي به أيضاً إلا من خلال الكتابة. وكاتب الرحلة هو شخص واقعي يتحرك خارج النص تماماً مثل كاتب الرواية.

وقد جعل الرحلة فيما بعد ملتبسة بالسيرة الذاتية (ص: 282)، والسؤال المطروح: هل تعبر السيرة الذاتية نفسُها بالضرورة عن الحياة الحرفية للمؤلف؟ والرحلة نفسها هل هي وصف كامل الموضوعية للمرئيات والأحداث والمشاهدات؟ ومن الذي نتعامل معه أثناء قراءة نص الرحلة هل السارد من ورق أم السارد من لحم ودم[4].

كثير من الملاحظات التي سجلها الباحث بنفسه تؤكد عكس ما ذهب إليه هنا وخاصة حين لاحظ أن رؤية الحاضر في الرحلة تتم من خلال الماضي، كما أنها خاضعة للتصورات المسبقة فيما سمَّاه حديث المألوف والسخرية، واليوطوبيا... إلخ. إذن فالرحلات مثلها في ذلك مثل أية رواية تصوِّر الممكن أكثر مما تصور الواقع. وكذلك الشأن بالنسبة للسير الذاتية فمن يضمن لنا دائماً بأن صاحب السيرة يقول ما قد وقع له بالفعل؟ وهل لدينا حقاً رسائل ناجعة للتأكد من صحة أقواله سوى ما يمكن أن يتمتع به خطابه من تماسك وانسجام.

بين الرحلة والرواية:

إن كلامه عن الفرق بين الرحلة والرواية يثير الانتباه في رسالته أكثر من غيره. ولذلك أجدني مضطراً للعودة إلى هذا الموضوع فقد ذكر في هذا الصدد ما يلي:

«... ولا شك أن هذا يستجيب لتصورنا عن الأنا» التي تكتب نص الرحلة باعتبارها ليس أنا من ورق بل من لحم ودم متأثرة ومؤثرة، فاعلة ومنفعلة.. خاضعة لملابسات ظرفية معينة...» (ص 541).

ويفهم من كلامه ومن مجموع ما قاله في رسالته أن الرواية تختلف جذرياً لأنها منكتبة من خلال سارد من ورق. ولعمري هذا كلام لا أجد له معنى لأننا ما دمنا نتحدث عن الكتابة، فالرحلة والرواية معاً هما مكتوبتان من قبل ذات من لحم ودم، الأولى من قبل الرحالة الكاتب، والثانية من خلال الكاتب غير الرحالة بالضرورة. أما إذا نظرنا إلى المسألة من زاوية سردية بحتة، فإن كل واحدة منهما تضع سارداً «ربما يحلو للبعض أن يسميه ورقياً» من أجل تقديم الوقائع بواسطة اللغة . والباحث ذكر بنفسه عندما كان يُعالج مفهوم علم الصورولوجيا بأن قضية الصدق والكذب في الرحلة ينبغي أن لا تطرح بل ما ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار هو مفهوم الاحتمال. إذا كان الأمر هكذا فليس هناك أي فرق أبدا بين الرحلة وأي رواية من حيث أن التقاء القارئ فيهما يتم دائماً عن طريق السارد الورقي لا عن طريق الكاتب الفعلي.

ولا يمكنني شخصياً أن أتصور رحلة تُحكى من قبل ذات من لحم ودم إلاّ إذا كنت أسمعها شفوياً من قبل صاحبها. أما عندما ينتقل الحكي إلى الكتابة فالذات ستفارق ذاتها لتجعل لنفسها مُمَثِّلاً داخل نص الرحلة هو السارد، وفي هذه الحالة لا يختلف سارد الرحلة عن أي سارد في أية رواية مكتوبة. أليست الرواية أيضاً متأثرة ومؤثرة، وفاعلة ومنفعلة وخاضعة في ذلك مثل الرحلة لملابسات ظرفية عينة، على الأقل من حيث أسباب ودواعي تأليفها ومن حيث وظيفتها بالنسبة للحقل الثقافي والسوسيولوجي؟

النص الموازي:

هناك ملاحظة أخرى لها علاقة بقسم هام من هذا العمل ورد تحت عنوان «استراتيجية الميثاق العنواني، مدخل إلى سيميائية النص

الملحق» وهو عنوان الفصل الأول من الباب الثاني، ويشمل الحديث عن العناوين والفهارس، والمقدمات، والإهداءات. فحين نقرأ كل ما كتب في هذا القسم لا نصل إلى خلاصات تحدد لنا الخصوصيات الأدبية لنوع الرحلة، بل نلاحظ أن ما قيل عنها في هذا المجال يمكن أن يقال عن أغراض وأهداف العناوين والمقدمات والفهارس في أي كتاب آخر فلسفي أو تربوي أو علمي. لقد كان من الضروري التركيز في هذا الجانب على المميزات الخاصة بالرحلة. ولكن قارئ عمله بخصوص هذا الجانب فحسب لا يستطيع أن يخرج بخصوصيات تُمَيِّزُ فن الرحلة عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى.

بين العلم والمنهج:

أما بخصوص الجانب المنهجي الذي اعتمده في دراسة الرحلة يُلاحظُ أنه نظر إلى الصورولوجيا باعتبارها علماً حين نقل قول لويَّياس «إن الصورولوجيا كعلم حديث نسبياً مازال لا يستطيع حل كل المشاكل التي يطرحها... إلخ» (ص 101). وكذلك حين سجل خلاصاته التي قال فيها:

- علم الصور يتوخى تبديد الميتات.
- علم الصور تولد من أدب الرحلات.
- علم الصور ينبغي أن ينهض بدراسة كيفية انكتاب الآخر.
- موضوع علم الصور هو خطاب الذات عن الآخر... إلخ ص 122.

كما أنه يرى أن هذا علم له مقوماته وموضوعه وأنه نشأ كما أكد في ارتباط مع الرحلة، ولكن ما يبدو ملفتاً للنظر حقاً أنه وضع عنوانا لما تحدثت عنه هنا يفهم منه أنه يعتبر أفق الصورولوجيا مطابقاً لما سماه تحديد المنهج. فهل الصورولوجيا عنده علم أم منهج؟

ومن ناحية أخرى يلاحظ أنه باعتماد علم الصور كان مضطراً لاستخدام منهجية المقارنة ص113-114 كما أنه رأى ضرورة معالجة هذا العلم بمنهجية أخرى هي منهجية «الشعرية»، واعتبر الشعرية مقاربة لدراسة الرحلة في إطار علم الصور (ص: 123)، فهذا إذن علم محتاج إلى منهج، ولذلك فلا يمكن أن يكون هو بحد ذاته منهجاً. لكل هذا نلاحظ أنه في هذا الفصل الرابع وضع عنواناً غير مناسباً لما عالجه بالفعل تحته، وقد جاء العنوان على الشكل التالي: **سؤال المنهج**، في حين أن العنوان المناسب هو **سؤال علم الصور**؟ وعليه فحديثه عن المنهج في هذا الفصل جاء تابعاً وثانوياً. وما عالجه أساساً هو علم الصور وليس منهج الصور.

التعريف والمثال بين السخرية والهجاء:

كثيراً ما قدم الباحث أيضاً تعريفات دقيقة تقوم على التمييز بين ظواهر مختلفة، غير أنه عند تقديم الأمثلة التطبيقية من الرحلة لا يحالفه الحظ أحياناً في استحضار ما هو مناسب منها وما هو دال بطريقة مباشرة على الظاهرة المقصودة، مثال ذلك أنه ميز مثلاً بين السخرية والهجاء بطريقة جيدة فقال: بأن السخرية «ليست مباشرة في تهكمها كالهجاء الذي هو أدب الغضب المباشر والثورة المكشوفة، ذلك لأنها طريقة تهكمية تقول عكس ما تود تبليغه عبر بلاغة المعنى المقلوب (antiphase) ص 347»[5].

قدم من أمثلة السخرية قول القاضي صاعد بن أحمد الأندلسي (442هـ) واصفا حالة الأوربيين بأنهم كانوا:

«.. أشبه بالبهائم منهم بالناس، لأن من كان منهم موغلاً في بلاد الشمال مما يلي آخر الأقاليم السبعة التي هي نهاية المعمور في الشمال، فإفراط بعد الشمس عن مسامتة رؤوسهم بَرَّد هواءهم وكثف

جوهم فصارت لذلك أمزجتهم باردة وأخلاقهم فجة، فعظمت أبدانهم وابيضت ألوانهم وانسدلت شعورهم، فعدموا بهذا دقة الأفهام وثقوب الخواطر، وغلب عليهم الجهل والبلادة ، وفشا فيهم العمى والغباوة كالصقالبة والبروغرو ومن اتصل بهم» (ص: 355).

فهذا النص كما نرى ليس فيه ما يتطابق مع مفهوم السخرية الذي يقول الشيء من خلال ضده. فهذا الكلام أقرب إلى مفهوم الهجاء، بل أرى أنه لا يكاد يَخرج عن إطار الانتقاد لأقوام يوصفون بالبلادة أو على الأصح يراد من وصفهم أن يكونوا كذلك، مع تدعيم هذا الرأي القائل ببلادتهم بكل ما من شأنه أن يتمظهر بالتفسير العلمي يتخذ مظهر العلم باعتماد طبيعة المناخ وأثره على الملكات العقلية والصفات الخلقية وإن لم يكن لهذا في حقيقة الأمر علاقة مع العلم الموضوعي .

ونفس الملاحظة تنطبق على النص الذي قدّمَهُ الباحث من كلام المسعودي في مصنفه «التنبيه والإشراق». (نظر ص 356 من رسالته).

ويدخل أيضاً في نطاق الهجاء، والشتم أكثر من السخرية ما أورده عن القزويني بشهادة الطرطوشي حين قال: «لم أسمع غناءً أقبح من غناء أهل شلشويق وهي دندنة تخرج من حلوقهم كنباح الكلاب أو أوحش منه» (ص 361).

إن السخرية إذا تم التصريح بمعناها الخفي فقدت طابعها الساخر وأصبحت في باب الهجاء أو الشتم، أو النقد الاجتماعي.

لا أريد أن أطيل في عرض ملاحظاتي فهي كثيرة ومع ذلك لا أعتقد أنها ستنقص من القيمة العلمية التي ذكرتها لهذا العمل في السابق وقدمت عنها أمثلة متعددة. وأؤكد القول هنا أن معالجة الباحث للعلاقة التناصية بين محتوى الرحلات العربية والسياق الثقافي،

وخاصة في الفصل السادس عشر من الباب الثالث، خلصت دراسته مما وقعت فيه بعض الدراسات الشكلية والبنائية من إغفال المعنى السياقي للرحلة ضمن المرحلة التاريخية، والاكتفاء بالدلالة المحايثة. كما أنه تخلص في نفس الوقت من النظرة الاديولوجية الضيقة بعرض أنواع من الكتابات تمثل السياق الثقافي والإيديولوجي الذي أطر الإنتاج الأدبي لأنواع الرحلات العربية. وكل ما ذكرناه من جوانب مهمة في هذا العمل يجعل قراءته بمثابة رحلة علمية ممتعة. ولا يفوتني أن أشير في نهاية هذا العرض والمناقشة إلى أن قارئ هذا العمل بكل ما سيجده فيه من دسامة علمية يبقى في باله أن الدراسة لم تتخذ نموذجاً من الرحلات العربية مثالاً تاماً يخضع للتحليل من البداية إلى النهاية، فاعتماد الدراسة على رحلات كثيرة منع الباحث من الناحية العملية من اللجوء إلى تحليل نموذج تام، وهو ما جعل معظم خبايا الكيفية التي قرأ بها الباحث د. عبدالنبي ذاكر نصوص الرحلات المشار إليها في دراسته من أسرار جهده النقدي، ولم يتسرب لنا منها إلا النزر القليل. ولو كان اتخذ مثالا نموذجياً واحداً على الأقل لكان استجاب إلى مطلب الدراسات المحايثة الحديثة التي رأيناه قد اعتبرها مرجعا أساسياً في مداخله المنهجية.

الهوامش

1) (حضرها بإشراف د. سعيد علوش ونوقشت بتاريخ 26 يونيه 1998 بكلية الآداب أكادير علماً بأن كاتب هذا المقال كان عضوا في لجنة المناقشة) وللباحث تجربة طويلة في الكتابة عن الرحلة ، فقد قدم الحالة المعاكسة (أي الرحلة من الغرب إلى المغرب) في بحث أكاديمي سابق تحت عنوان: «الواقعي والمتخيل في الرحلة الأوربية إلى المغرب». نشر ضمن منشورات كلية الآداب أكادير المغرب 1997. وهو بحث مطول واقع في حولي 400 صفحة من الحجم الكبير.

*) نشير هنا إلى أننا سنحيل مباشرة في متن الدراسة على مواطن الاستشهاد من هذه الرسالة الجامعية، لكي نتجنب تضخيم الهوامش. علماً بأن الرسالة لا تزال مرقونة بخزانة كلية الآداب بمدينة أكادير. المغرب.

2) المعلوم أن هذا العنصر كان طاغياً في الرحلات العربية القديمة وخاصة منها تلك التي يذهب أصحابها إلى الشرق الأقصى حيث تختلف أنماط الحياة والعادات والتقاليد اختلافاً كبيراً، ولا شك أن الرحالة العرب كان لديهم استعداد لإضفاء مزيد من الغرابة على رحلاتهم كوسيلة لإثارة استغراب القراء بعد عودتهم من رحلاتهم. وقد كتبت أبحاث كثيرة حول موضوع العجائبي والغرائبي في رحلات ابن بطوطة على سبيل المثال نذكر منها بعض الأبحاث التي ألقيت في ندوة خاصة عن هذا الرحالة. عقدتها مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بمدينة طنجة. أيام 27 /28 /29 أكتوبر 1993. ومنها الأبحاث الثلاثة الآتية:

- حول اغرابية ابن بطوطة بقلم بنسالم حميش.

- الغريب والمألوف في عالم ابن بطوطة. بقلم سعيد بنسعيد العلوي.

- العجائبي في رحلة ابن بطوطة. بقلم عبدالرزاق جبران.

- استراتيجيات الغرائبية في الرحلة البطوطية بقلم عبدالنبي ذاكر، وهو صاحب الرسالة الأكاديمية التي نحن بصدد تقديمها في مقالنا هذا. (طبعت أبحاث الندوة ضمن منشورات المعهد المذكور. وصدرت سنة 1996).

3) انظر تأكيد هذا الجانب في مقال يوسف ناوري: صورة الآخر في رحلة ابن بطوطة. ضمن كتاب: ابن بطوطة. وهو خاص بأعمال ندوة حول هذا الرحالة عقدتها مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بمدينة طنجة أيام 27 /28 /29 أكتوبر 1993. صدر الكتاب عن نفس المعهد 1996. انظر على الأخص الصفحات التالية: من ص: 63 إلى 72.

4) نحيل هنا إلى ما كتبناه عن السيرة الذاتية في كتابنا في التنظير والممارسة. وخاصة ما قلناه تحت عنوان: **طبيعة السيرة الذاتية وعلاقتها بالرواية**.. منشورات عيون. البيضاء، 1986. ص: 59-64.

5) انظر للتوسع في موضوع السخرية في الكتيب المنشور من قبل الباحث، وأغلبه مستخلص من الرسالة التي ندرسها الآن. نشر الكتيب تحت عنوان: العين الساخرة أقنعتها وقناعاتها في الرحلة العربية. منشورات المركز المغربي للتوثيق والبحث في أدب الرحلة ط 1: 2000. وقد قدم فيه نماذج عن السخرية في الرحلات العربية الكلاسيكية (ص: 18 وما بعدها) والحديثة (ص: 31 ومابعدها) والمعاصرة (37 وما بعدها).

* * *

صورة المقاومة

في شعر

الأمير عبد القادر



عبد الملك مرتاض

إذا حُقّ للزّمان أن يفتخر برجاله،

وإذا وجَب على الدّهر أن يحتفيَ بعباقرته وأبطاله؛

ثمّ إذا حُقّ للتّاريخ أن يعتزّ بعظمائه كما يعتزّ بقِيلِه وقَالِه،

ويختالَ مترنّماً بمآثر الوطن متوشّحاً بسرابيلِه متعلّقاً بأذياله؛

وإذا حقّ للجزائر أن تذكُر رجلاً من رجالاتها العظماء، وسياسيّاً من **ساسَتِها** الحُكماء؛ بشعريّته وحكمته، ومقاومته ونضاله؛

فليس ذَيَّالكَ إلاّ مظهراً من مظاهر التّغنّي بعظائم الخلال، **المؤتَلِقة؛** **وكبائر** الفِعال، المُؤْتَنِقة؛

لبطلٍ قال، ما قال؛ فملأ الآفاق أشعاراً؛

وصال، ما صال؛ فأشعل ساحاتِ الوغى على الأعداء ناراً، حتّى تأجّجتْ أوَاراً.

ثمّ قاوم وجال، فدوّخ الجيوش الفرنسيّةَ حتّى ضيّق عليها الفجاج والجبال...

إنّه بطلُ الأبطال، وزينة الرّجال؛

وأحَدُ مَن سارت بمآثره الرُكبان، وأحدُ مَن أُعجب بمواقفه أهلُ الرّأي والشّأن[1]: ذاك هو مفخرة الزّمان، عبدالقادر بن محي الدّين

سيّد الشّجعان، الذي قلّما جاد الدّهرُ له بنظير عبر تاريخ الإنسان. فبأيٍّ مواقفه تكذّبان؟!

لقد وقع إعلان الجهاد من أجل تحرير الوطن، بعد أن كان الفرنسيّون احتلّوا منه بعض المدن الشّماليّة ومنهنّ الجزائرُ العاصمة، أمُّ المدائن، أمامَ تخاذُل البايات العاجزين ودايهم الضّعيف؛ فكان عبد القادر أوّل من لبّى النّداء من الشّباب الجزائريّ المثقّف الوطنيّ الشّجاع؛ فتحمّل المسؤوليّة، وأدّى الأمانة، وقدّم التّضحيات العظام؛ وهو يقول، يوم «خنْق النّطاح»:

لنا في كلّ مكرُمة مجالُ ... ومن فوق السّماك لنا رجال

ركبْنا للمكارم كلّ هولٍ ... وخُضنا أبحُراً، ولها زجال

إذا عنها توانى الغير عجْزاً ... فنحن الرّاحلون لها عِجَالُ

سوانا ليس بالمقصود لمّا ... ينادي المستغيثُ: ألا تعالوا[2]!

كان الأمير عبدالقادر فتىً وسيماً، وكان أنيقاً فخيماً، كما كان فصيحاً خطيباً، وشاعراً خنذيذاً، ومفكّراً رصيناً، وشجاعاً مقداماً، وصنديداً هُماماً؛ فكان الرّجلَ الذي يجمع إلى جمال الهيئة، جلالَ الهيبة؛ والذي يقرن إلى رجاحة العقل، الوفاءَ بالعهد، وسخاء ذات اليد. كان الرّجلَ الذي الزّمنُ الجزائريّ قد يطول، ويطول؛ حتّى تمتدَّ منه الذيول، قبل أن يأتيَ بمثيل آخر له في التّاريخ وهو يطوف في الآفاق ويجول.

أنْ تقاومَ الأعداء من المحتلّين الألدّاء، ومن بني الجلدة من الخونة والسّفهاء؛ ثمّ تلتجئَ إلى جار فيلفظك كما تُلفَظ النّواة، وتلتمس العون من باب آخر فتتغلّق في وجهك كلّ الآفاق؛ ثمّ تحارب وتصارع، وتناضل وتقاوم، وتؤسّس دولة، وتعقد اتّفاقاتٍ، وتنظّم إدارة، وتعلّم

شعْباً، وتقود أمّة؛ حتّى يعترفَ بك الأعداء والأصدقاء... في النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر ليس أمراً ميسوراً يمكن أن يتاح لأيٍّ من النّاس!...

ونحن نحسب أنّ معظم الكتابات التّاريخيّة التي كُتبت عن الأمير عبدالقادر بن محي الدّين لم تبلغ الشّأن الذي يرقى إلى طبقة الرّجل في التّاريخ، وإلى مكانته في السّياسة، وإلى منزلته بين عظماء الرّجال. والذين كتبوا عنه، إلاّ ما يُستثنَى، هم إمّا مؤرّخٌ متحيّز شأن كثير من الأجانب، وإمّا قاصرٌ مستخذٍ شأن كثير من كتّابنا المبتدئين، ومؤرّخينا النّاشئين. فأين نحن من كتابة تاريخيّة عظيمة متألّقة متعمّقة، تحلّل وتعلّل، وتستخرج وتستنتج: تليق بسيرة هذا الرّجل الجهاديّة الاستثنائيّة؟ وأين نحن من أفلام ضخمة فخمة، وجليلة جميلة، تصوّرُ فتجسّد أطرافاً من نضاله العظيم، وعناده الجزائريَّ النّبيل؟ وما منع القائمين على أمر السّينما الجزائريّة أن يبادروا إلى شيء من ذلك لتخليد الرّجل أمام أجيالنا الصّاعدة التي لم تعُدْ تطالع الكتب إلاّ قليلاً، واستعاضت عنها بالتقاط الصّورة، والتّفرّج عليها؟ أم أنّ العظائم لا ترقى إليها الصّغائر[3]؟ وأين الكتبُ التي وقفتْ على شعره فبيّنت رقّة شعريّته، وكيف استقام له شيء من الشّعر ليس بالقليل في عهد كان قُبْحُ الدّيباجة هو السّمةَ التي تطبع الأشعار التي كانت في معظمها، في الحقيقة، منظومات باردةً، وركيكة هامدة؟ وما منع وزارة الثقافة أن تُحْدث جائزة عالميّة باسمه تتّصل بأحسن الكتابات التّاريخيّة، والشّعريّة، وربما النّضاليّة من أجل تحرير الأوطان، واتّخاذ المواقف من المناضلين أو المقاومين الشّجعان؟ أم هي ترى من التّدبير غير ما نرى؟...

ولعلّ من أجل ذلك – وواحسرتاه! – لم يأت القائمون على أمر الثقافة، إلى اليوم، شيئاً ذا بال؛ باستثناء مؤسّسة تقليديّة أقيمت له

في عهد انتشرت فيه موضة «المؤسّسات» حتى ضاقت بها الآفاق؛ فاغتدى لكلّ شخصٍ يموت في الجزائر مؤسَّسة، فنخشى أن تذوب مؤسّسة الأمير في بقيّة هذه المؤسّسات العجيبة...!

وكان يجب أن تُدرَسَ عبقريّة الأمير، من مُنطلَق أنّها شخصيّة عالميّة، ضمن عبقريّات القادة العسكريّين العظماء، وضمن الزّعماء السّياسيّين الحكماء، وضمن المفكّرين الإسلاميّين النّبهاء، وضمن الإشراقيّين الصّوفيّين الأولياء، وضمن الشّعراء الخناذيذ وإنّهْ، وضمن الأبطال الصّناديد وهو، مَن هُوَهْ!...

إنّ معظم الكتابات الأدبيّة التي نقرؤُها عن الأمير، هي كتابة باردة، خامدة، هامدة، جامدة، لا هي حيّة ولا هي خالدة؛ يحتاج رمادُها إلى أن يُنبشَ فربما أوقد ناراً حاميَة!...

وإذا كان المؤرّخون يدّعون أنّ الأمير لا يعنيهم إلاّ هُمْ وَحْدَهم من دون العالمين؛ فلأنّ في سلوك الأدباء خيبةً وحرماناً؛ وإلاّ فعبقريّة الأمير متعدّدة المناحي، متباينة الأطراف؛ وكلٌّ يظفر فيها بما يبتغي. وما المؤرّخ، في ذلك، بأمثل من الأديب، ولا أولى منه في تناول الأمير.

إنّه ليُحْزِنني أن أرى شعر الأمير إلى اليوم لا يكاد يعرف منه، لدى ناشئتنا، إلاّ قصيدة البدو والحضر، ولم يقع التّغنّي منه بقصيدة واحدة في حدود ما بلغناه من العلم؛ فمثل قصيدته:

لنا في كلّ مكرمة مجال ... ومن فوق السّماك لها رجال

لو قيّض اللّه لها أن تكون في أرض فيها مغنّون حقيقيّون، مثل تلك وذاك...؛ لكانوا رقّصوا بها الجبال فاهتزّت طرَباً، وترنّموا بها في آفاق الأرض أصواتاً عجَباً؛ ولكنّ «مُغَنّينا»، وفّقهم اللّه إلى ابتكار ألحان جميلة تُطرب وتُعجب فتندَى بها أصواتهم، وتَلين بها حناجرهم؛

لا يكادون يعرفون أكثر من رفْع العقيرة بألحان ناشزة، وكلمات نابيّة؛ ولا يكادون يرقَوْن إلى أكثر من مستوى «يا الزّرقا»؛ و«يا ولْفي»!!! وما إلى هذا الكلام المنحطّ السّخيف الذي لا يعبّر عن عاطفة جيّاشة، ولا يربّي ذوقاً فنّيّاً للمتلقّين؛ وهو يدلّ، في الحالين، على تخلّفٍ في الإدراك الثقافيّ العامّ لدينا؛ فأمست الأمّيّة هي المعيارَ الأوّل في بروز «العباقرة» وظهورهم لدينا! ولكأنّني بمدارسنا وجامعاتنا وقد عَيِيَتْ، على امتداد أربعين عاماً من عمر الاستقلال، أن تخرّج إلاّ من كان في هذا المستوى الذي يجسّده المغنّون والممثلون... واللّه المستعان على ما يفعلون!

ونحن هنا لا نريد أن ننزلق إلى كتابة تاريخ الأمير عبدالقادر وقد كُتبت عنه مئاتُ من المجلّدات، وإن كنّا لسنا عنها من الرّاضين؛ لأنّنا أوّلاً لسنا من المؤرّخين (ولا يعني أنّنا لسنا من المؤرّخين يَشُقّ علينا تمييزُ الكتابة التّاريخيّة الجيّدة، من سوائها!...)، ثمّ لأنّنا آخراً لا نريد أن نخوض في أمر التّاريخ لبطل مقاومة وطنيّة دون آخر، في هذا الكتاب؛ وإنّما سبيلُنا على بعض النّصوص الأدبيّة التي تندرج ضمن أدب المقاومة.

ونودّ أن نحلّل في هذا الفصل قصيدتين اثنتين. وسنأتي ذلك أيضاً حين ينتهي بنا المسار إلى أدب المقاومة على عهد الشّيخ أبي عمامة: الأولى للشّاعر الأمير عبدالقادر نفسه، والأخراة لأحد شعراء عصره وهو الطّيّب بن المختار الذي يسجّل فيها حزنه وحسرته على ذهاب الأمير بعد انتهاء أمره، واضطراره إلى الاستسلام للفرنسيّين. وسنرى أنّ هذه القصيدة تتشابه مع القصيدة التي أنشأها الشّاعر الشّعبيّ المهناني عند انتهاء أمر أبي عمامة؛ وذلك على الرّغم من أنّ قصيدة ابن المختار فصيحة، على حين أنّ قصيدة المهناني شعبيّة.

إنّ مقاومة الأمير تكتسي شيئاً كثيراً من الاستثناء في التّناوُل؛

فهي متفرّدة من بين كلّ المقاومات والثورات الوطنيّة (إذا استثنينا مقاومة أحمد الباي الذي لم يكن مع الأسف شاعراً، فاجتزأ بكتابة مذكّرات صوّرَ فيها مقاومته للاحتلال الفرنسيّ وما كابد، أثناء ذلك، من ذلك وما عانى، رحمه الله...) حيث إنّ الأمير نفسَه كان شاعراً؛ فكان يخلّد كلّ الانتصارات على الفرنسيّين فيتغنّى بها في أشعاره، كما كان يتشكّى من الزّمان حين كان الدّهر يعبس له فلا تسير الأمور على ما كان يريد...

ويبدو أنّ أوّل قصيدة خلّد بها مقاومته الشّجاعة، التي قلّ لها المثال، هي تلك المقصورة العجيبة التي وصف فيها بلاءه الحسَن في معركة «خَنْق النّطاح» التي اضطرمت بين الجزائريّين والفرنسيّين بمدينة وهران؛ وقد كان الأمير لمّا يبايَعْ؛ بل كان يقاتل تحت قيادة والده الشّيخ المجاهد محي الدّين؛ وكاد الأمير يَهلك لولا براعتُه في القتال فقضى على الفارس العدوّ الذي جرحه جرحاً خفيفاً في إبطه الأيسر برُمحه؛ حيث هوى عليه بسيفه البتّار «فقدّهُ نصفين»[4]. وفي تلك المعركة[5] الرّهيبة التي انتصر فيها الجزائريّون على الفرنسيّين انتصاراً باهراً هلك جوادُه الأشقر بعد أن طُعن ثمانيَ طعنات[6]. ويخيَّل إلينا أنّ الأمير أبلى في تلك المعركة بلاءً عظيماً حتّى إنّا نفترض أنّ بلاءه هذا كان من بين العوامل التي أفضت إلى ذلك الانتصار الباهر.

ولذلك نجده يُنشئ قصيدة مقصورة تقع في أربعة وأربعين بيتاً يفتخر فيها بما أبلاه، ويصف سقوط فرسه، واستشهاد أخيه، في شعريّة طافحة، وحماسة غامرة؛ حيث يقول في بعضها:

ألم ترَ في خنق النّطاح نِطاحَنا	غداةَ التقَينا كم شُجاعٍ لها لَوى؟
وكم هامةٍ، ذاك النّهارَ، قدَدْتُها	بحَدّ حسامي، والقَنا طعنُه شوى
وأشقرَ تحتي كلّمتْه[7] رماحُهم	مراراً ولم يشكُ الجوَى، بل وما التوى!

ببومٍ قضى نحباً أخي فارتقى إلى ... جنانٍ له فيها نبيّ الرّضى أوَى

فما ارتدّ من وقْع السّهام عِنانُهُ ... إلى أن أتاه الفوزُ بُرْغمِ مَنْ غَوى[8]

ومن بينهم حمّلته حين قد قضى ... وكم رميةٍ كالنّجم من أفقه هوى

ويوم قضى تحتي جوادٌ برميةٍ ... وبي أحدقوا، لولا أولو البأس والقُوى

وأسيافُنا قد جُرّدتْ من جفونها ... ورُدّتْ إليها بعد وِرْدٍ لقد روى

ولمّا بدا قرني بيُمناه حَربةٌ ... وكفّي بها نارٌ بها الكبش يُشتوى!

فأيقن أنّي قابض الرّوح فانْكفا ... بولّي؛ فوافاه حُسامي مُذ هوى

شددت عليهم شدّةً هاشميّةً ... وقد وردوا وِرْد المنايا ،على الغُوى[9]!

إنّها تجربة فريدة في تاريخ المقاومة الوطنيّة أن نجد مجاهداً شاعراً، وشاعراً مجاهداً. أرأيت أنّنا لا نظفر، في تاريخ الجزائر، بأيّ شاعرٍ وصف معاركه مع الفرنسيّين إذا كان حضرها؛ وإلاّ فالأمير عبد القادر يمثّل شخصيّة المثقّف الأديب المجاهد؛ وهذا نادر جداً. فهو هنا يصف فرسه على طريقة امرئ القيس، وخصوصاً عنترة بن شدّاد العبسيّ؛ ولاسيّما حين أصابته الكلام فتحمّلها الجواد واصطبر لها؛ كأنّ ذلك الحيوان ألهمَ أنّ السّاعة ساعة جهاد؛ وأنّ سقوطه في المعركة قد يُفضي بالمجاهد العظيم الذي يمتطيه، وهو الأمير، إلى الخطر والحَين؛ فكان من اصطباره البطوليّ أنّه لم يسقط إلاّ حين رمَى الأعداءُ رأسه برصاصة! أيّ أشقرَ ذاك الذي كان يمتطيه المجاهد!؟ وأيّ مجاهد ذلك الذي كان يمتطي هذا الأشقر الخرافيّ؟!

إنّا لم نصادف شاعراً جزائريّاً في القرنين الماضيَين على الأقلّ، إذن، بلغ المستوى الأعلى من المسؤوليّة السّياسيّة والعسكريّة كالأمير؛ فإمّا أن نصادف شاعراً فنجدَه يصف الوضع من بعيد، ودون خوض تجربة؛ كشعراء الثورة الجزائريّة؛ وإمّا أن نصادف مجاهداً، أو مقاوماً، ولكنّه لم يكن له من الشّعريّة نصيب...

كما كان الأمير لايزال يحلّي رسائله إلى خلفائه بقصائد يبثّ فيها شوقه إلى رؤية الرّعيّة، وخصوصاً المجاهدين، بعد أن يُوصيَهم بتقوى الله فيهم، والعناية الشّديدة بهم، والسّعي إلى تدبير شؤونهم بكلّ رفق ولطف؛ كما نلاحظ ذلك في الرّسالة التي أرسلها، بعد أن كتبها بخطّه، إلى خليفته أحمد بن سالم الذي كان بجرجرة، بعد أن أصاب خليفتَه اليأس، وألمّ عليه القنوط. فقد جاء في آخر الرّسالة قصيدة لامية طويلة تقع في خمسين بيتاً يمكن عدّها «معلّقة الجزائر»، في القرن التّاسع عشر على الأقلّ.

وممّا ورد في هذه القصيدة العجيبة:

يا أيّها الرّيحُ[10] الجنوبُ تحمّلي ... منّي تحيّةَ مُغرَمٍ وتجمّلي
واقرِ السّلامَ أُهَيْلَ ودّيَ، وانشُري ... من طيبِ ما حُمّلتِ ريحَ قرنفُل
حلّي خيامَ بني الكِرام وخبّري ... أنّي أبِيتُ بحُرقةٍ وتبلبُلِ
جفني لقد ألِفَ السّهادَ لبَيْنكم ... فلذا غدا طيبُ المنامِ بمعزِلِ
كم ليلةٍ قد بتُّها متحسّراً ... كمُبِيتِ أرمدَ في شقاً وتململ
سهرانَ ذا حزنٍ تطاوَلَ ليلُه ... فمتى أرَى ليلِي بوصلي ينجلي؟

ونحن نعجب لهذه الرّقّة التي تشبه شعر العرجي وجميل وكثيّر؛ وهي رقّة لا تلبث أن تعقبها جزالة حين ينتهي الشّاعر إلى وصْف مواقف البطولات الرّائعة التي حقّقها المقاومون الوطنيّون في كلّ شبرٍ من أرض الجزائر:

كم يضحك الرّحمنُ[11] من فعلاتهم ... يومَ الكريهة نِعْمَ فعْلُ الكُمّل
الصّادقون الصّابرون لدى الوغى ... الحاملون لكلّ ما لم يُحْمَل
إن غيرُهم نال اللّذائذَ مُسرفاً ... هم يبتغون قِراعَ كتبِ الجحفل

وألذ شيء عندهم لحمُ العدا ... ودماؤهم كزلالِ عذبِ المَنْهلِ
النّازلون بكلّ ضنكٍ ضيّقٍ ... رغماً على الأعدا بغير تهوّلِ
لا يعرف الشّكوى صغيرٌ منهمُ ... أبداً، ولا البلوى، إذا ما يصطلي
ما منهم إلاّ شجاعٌ قارعٌ ... أو بارعٌ في كلّ شيء مُجملِ(12)

والحقّ أنّ هذه القصيدة تمثل الرّوح الجهاديّة لدى الأمير، ولعلّه أراد أن يقوّيَ بها معنويّات جيوشه وخلفائه في الآفاق؛ ولا نستبعد أن تكون نسخٌ من هذه القصيدة أرسلت أيضاً إلى خلفاء آخرين، غير ابن سالم. فالشّاعر الأمير هنا يثني على كلّ جيوشه في كلّ مكان من الجزائر؛ وليست تلك الفرقة التي كانت تحت إمرة ابن سالم وحدها.

ولولا خشيتنا من الوقوع في الطّول المسرف لهذا الفصل، لكنّا عمدنا إلى اختيار هذه القصيدة للتّحليل، عوضاً عن قصيدته الأخراة التي سنحلّلها:

لنا في كلّ مكرمة مجال ... ومن فوق السّماك لنا رجال

من أجل ذلك قرّرنا تحليلَ قصيدة واحدة من شعره الذي يمثل صورة من صور المقاومة الوطنيّة؛ وهي القصيدة التي يتناول فيها جانباً من الشّخصيّة الوطنيّة التي كان الأمير يمثلها بحقّ مطلق. والحقّ أنّنا قد نكون تسرّعنا فلم نختر من شعره المقاوم أفضله؛ ولكنّنا أعْجِبْنا بقصيدته اللاّميّة التي ذكرْنا أبياتاً منها، آنفاً؛ وبدا لنا أنّها سهلة التّلحين لو كان لنا، ولنكرّرْ ذلك للنّكْء والتّهييج، مغنّون؛ فرأينا أن نعمد إلى تحليلها بمنهجنا الخاصّ في تحليل النّصوص لعلّها أن تحمل المغنّيَن والملحّنين على الالتفات إلى هذا الشّعر الجميل الأنيق فيقدّموا لنا ألحاناً تُسْكرنا بجمالها، وتملؤنا أريحيّة واعتزازاً بجزائريّتنا التي توشك أن تذوب، وقل: التي توشك أن تُذاب...! فقد أصبح الصّباح،

ولم يعد أحدٌ يفتخر بالجزائر، وربما لا يعتزّ بأنّه من الجزائريّين؛ بعد أن عمّ الفساد في الأرض، وفقدت الأمّة الثقة في نفسها؛ وآب الاستعمار من الباب العريض، بعد أن كان خرج من النّافذة الضّيّقة؛ فإذا لا اللّغةُ لغة، إلاّ لغته، ولا الدين دين إلاّ للجهّال والعلماءُ ينظرون، ولا الوطنيّة وطنيّة، إلاّ بمفهومه؛ وكلٌّ على الكراسيّ يتصارعون!

أوّلا: تحليل لاميّة الأمير عبد القادر:

نصّ القصيدة:

1. لنا في كلِّ مكرُمةٍ مجالُ	ومن فوقِ السّماك لنا رجالُ!
2. ركِبْنا للمكارم كلّ هولٍ	وخضنا أبحراً ولها زجالُ
3. إذا، عنها،توانى الغيرُ عَجزاً	فنحن الرّاحلون لها عجالُ
4. سوانا ليس بالمقصود لمّا	ينادي المستغيثُ: ألاَ تعالوا!
5. ولفظ «النّاس» ليس له مسمّى	سوانا؛ والمنّى منّا يُنالُ
6. لنا الفخر العميم بكلّ عصرٍ	ومصرٍ: هل بهذا ما يقال؟!
7. رفعنا ثوبنا عن كلّ لؤمٍ	فأقوالي تصدّقها الفعال
8. ولو ندري بماء المُزْن يُزري	لكان لنا على الظّمأ احتمالُ
9. ذرى ذا المجد، حقّا، قد تعالى	وصدقاً، قد تطاول، لا يُطالُ
10. فلا جزَعٍ، ولا هلع مشينٌ	ومنّا الغدرُ؟ أو كذبٌ: مُحالُ!
11. ونحلم، إن جنى السّفهاءُ حقّاً	ومن قبل السّؤال لنا نَوالُ
12. ورثنا سؤْدُداً للعُرْب يبقى	وما تبقى ....، ولا الجبال!
13. وكان لنا، دوامَ الدّهر، ذكْرٌ	بذا نطق الكتاب، ولايزال...
14. ومنّا: لم يزلْ في كلّ عصرٍ	رجالٌ للرّجال: هم الرّجال!

15. لقد شادوا المؤسّس من قديم ... بهم ترقى المكارمُ والخصال
16. لهم هِممٌ سمت فوق الثريّا ... حماة الدّين، دأبهمُ النّضال
17. لهم لسنُ العلوم لها احتجاجٌ ... وبيضٌ ما يثلّمها النّزالُ
18. سلوا عنّا الفَرانسَ تُخْبِرَنْكُمْ ... ويَصدُق،إذ حكتْ، منها المقالُ
19. فكم لي فيهمُ من يوم حرب ... به افتخر الزّمان، ولايزال[13]

* * *

سياق القصيدة

ندرك ممّا ورد في كتاب «تحفة الزائر، في تاريخ الجزائر والأمير عبدالقادر» أنّ الفرنسيّين حين أجمعوا أمرَهم وشركاءهم، وعزموا على محاربة الأمير، بعد أن تعاظم أمره، بقَضِّهم وقضيضهم، تحت قيادة الجنرال بيجو انقسمت جيوشهم إلى أربع فرق عظيمة كلّ فرقة يقودها جنرال منهم: لاموريسيير، وبيدو، وبيجو نفسه، والخائن المتنصّر يوسف العنّابيّ. ثمّ قرّروا أن يقود كلّ منهم جيشه وييمّم به المناطق الدّاخليّة من البلاد ليطبقوا على الأمير وجيشه فيضعوه في كمّاشة تكون فيها نهايته. وأزمع لاموريسيير على قصده، بعد أن أخبر أصحابه الثلاثة ليتواعدوا على مساورته، والحيلولة دونه والإفلات منهم إلى أقاصي الصّحراء. والتقى جيش الأمير مع جيشي بيجو، والخائن يوسف في ضواحي وادي رهيو؛ واستطاع الأمير أن ينجو من شرّ الفرنسيّين؛ بل انتصر عليهم وغنم غنائم كثيرة منها خمسون فرساً. ومن هنالك سار الأمير في ألفي فارس فالتقى تارة أخرى بيوسف الخائن وجيشه الفرنسيّ فهزمه، ولم ينجُ منه يوسف إلاّ بالعناية التي تكون لأصحاب الأعمار الطّويلة، وقد فرّ يوسف من وجه الأمير. ومن هناك أمعن الأمير إلى قبائل صدّامة، في وادي العبد. ولم يزل يمرّ بالقبائل وهي

تقدّم له الطّاعة إلى أن بلغ جبال جرجرة ببلاد القبائل حيث التقى بخليفته أحمد بن سالم. ووقعت بلاد القبائل تحت طاعته وأمدّه بجيش قوامه خمسة آلاف رجل غزا بهم مناطق أخرى كثيرة أهمّها سهول متيجة؛ فاضطرّ الفرنسيّون أمام سرعة تنقّله الفائقة، وانقياد الجزائريّين له إلى أن يلتحدوا إلى مدينة الجزائر وهم من أمره يَعجبون! ثم عاد أدراجه إلى جبال جرجرة، ومنها التحق بدلس شرقيّ مدينة الجزائر فأرعب الفرنسيّين وملأ قلوبهم خوفاً فكان لا يزال يشنّ الغارة تلو الغارة إمّا على جموع الجيش الفرنسيّ، وإمّا على القبائل التي كانت أذعنت للفرنسيّين[14].

وأمام هذه الانتصارات العظيمة التي تشبه المعجزة حيث استطاع بجيش صغير لا يكاد يتجاوز بضعة آلاف رجل أن يقهر جيشاً غازياً قوامه أكثر من مائة رجل؛ قال يفتخر بنفسه وبجيشه، ويبني جلدته.

1. لنا في كلّ مكرُمةٍ مجالُ ومن فوق السّماك لنا رجالُ!

من ذا الذي كان يستطيع، في مطالع الأعوام الثلاثين، من القرن التّاسع عشر، في الجزائر، والمدافعُ الفرنسيّةُ تدكّ البشر والشّجر، وتُحرق الزّرع والنّسل، وتعيث فساداً في الأرض، أن يرفع عقيرته بالصّوت الصّادع، ويده بالسّيف القاطع، ويُعْنِتَ فكره في التّخطيط، ويشحذ ذهنه في التّدبير والتّسيير، غير عبد القادر الأمير؟

وها هو ذا يرفع صوته جَهْوريّاً صادعاً، وعالياً صادياً؛ فيفتخر بالشّعب الجزائريّ العظيم، ويشيد بشجاعته في المقاومة، وكرمه في العطاء، وتنافسه في السّخاء... فكأيّنْ من شعبٍ عظيم ولا يعرف أنّه عظيم؛ لأنّ الذين يقودونه ليسوا عظماء!؛ وكأيٍّ من شعب صغير لم يُبْلِ في الحروب، ولم يسجّل في التّاريخ، ولم يبرع في المعرفة والعلوم؛ ومع ذلك يوسْوَسُ له أنّه عظيم؛ لأنّ الذين يقودونه عظماء، أو يخيَّل إليهم

أنّهم من العظماء. والجزائر العظيمة التي كان يقودها فتىً عظيمٌ قلّ أن ولدت الجزائريّات مثله، لو ألفى فقط شيئاً من وفاء العهد من الفرنسيّين فلم يغدروا به، وينقضوا معاهدة تافنة، وشيئاً من التّفهّم من الإخوة الجيران الذين كانوا يعتقدون أنّ الاحتلال الفرنسيّ لن يُطاولَهُم فلا تمتدّ إليهم يده الشّرّيرة فيُمسوا، هم أيضاً، من المحتلّين؛ لكانت الدّولة الجزائريّة الحديثة أسّستْ فعلاً في القرن التّاسع عشر؛ ولكانت الجزائر اليومَ غير الجزائر، ولكنّ الله فعّال لِما يريد!

إنّا حين نقرأ هذا الشّعر، وبغَضّ الطّرْف عن درجة المستوى الفنّيّ والجماليّ الذي قد يكون، في بعض أطواره، محدوداً، فإنّنا نُحسّ أنّنا نقرأ شعراً جزائريّاً حقّاً؛ فهو حافلٌ بالنّخوة، نضّاحٌ بالعزّة، نَضّاخٌ بالقوّة، ولا شيء غير الاعتزاز بالشّجاعة والقوّة، والأنَفة والعزّة... إنّ الجزائريّ الحرّ الكريم ليجد نفسه الطّمّاحةَ، ماثلةً، في هذا الشّعر فيطرَبُ له، ويتمثّلها في نسجه فيزهو به: ليس تعالياً أو غروراً، ولكنْ عزّةً وسروراً. وأمّا الجزائريّ الذي مات قلبه، وخمدت وطنيّته، وانطفأت شمعته؛ فإنّه سيُعدّ شعر الأمير وأمثاله، شيئاً ما كان ينبغي له أن يكون!

حقّاً إنّ الشعر العربيّ حافل بالفخر والحماسة، منذ عمرو بن كلثوم إلى مفدي زكريّاء؛ ولكنّ هذا الفخر، هنا، يكتسي رداءً خاصّاً فيَحْسُن ويروق، لأنّه يقوم على أصل من الأفعال، وينهض على سبب من الخلال؛ إذ لا سواءٌ مَن يتغنّى بالكلام من أجل الكلام؛ ومَن يتغنّى بالفِعال في الكلام؛ والشّاعر الأمير لا يأتي، هنا، إلاّ شيئاً من ذاك. فهو يقاوم بسيفه ومدفعه، وهو يقاوم بلسانه وقلمه، وهو يقاوم بتنظيم جيشه وتدبير شأنه. فالمقاومة لديه مركّبة تتّخذ لها أبعاداً، وترتدي لكلّ حالٍ لَبوساً. فهذا الشّعر الفيّاض بالاعتزاز بالنّفس، والافتخار بالشّعب، والتّغنّي بشجاعة الشّجعان، والإهابةِ بمَن كان يشكّ في

ذلك، مُساءلة الفرنسيّين الذين لا ريب في أنّهم سيَصْدُقونه القول إذا قالوا... كلّ أولئك أماراتٌ جعلتنا نَعُدّ هذا النّصّ الشّعريّ من صميم الأدب الوطنيّ المقاوم.

فنحن الجزائريّين، يقول الشّاعر الثائر، الأبطالَ المغاوير، والشّجعانَ الصّناديد: لنا في كلّ مكرمة من المكارم مجالٌ نَتَرَهْيَأ فيه، ولنا في كلّ مأثُرة من المآثر مُضْطَرَبٌ نتسابق إليه؛ فنخفّ إلى القتال في الهيجاء، فنسجّل الانتصارات على الأعداء. ففي نسْج هذا البيت، كما هو بادٍ، تقديم للكلام وتأخير.

وأمّا رجالُنا فحدّثْ عن شموخهم وعزّتهم، ورفعتهم وأنَفتهم، ولا حرج! فهم يقطنون منازل في السّماء، وهم يتّخذون لهم أحدَ السِّماكَين داراً في الفضاء!

ويتّخذ التّشاكل المركّب (الإيقاعي، واللّفظي، والتّركيبيّ) هنا سيرة تتغافص داخل نسجها فتشتدّ وتتوالى.

1. فعلى مستوى التّشاكل اللّفظيّ تصادفنا أزواج من السّمات المتماثلة، أو المتكرّرة في هذا البيت، مثل: لنا ، لنا؛ مجال، رجال.
2. ولا يقال إلاّ نحو ذلك على المستوى الإيقاعيّ حيث نلاحظ أنّ إيقاع الوافر، أو بحره كما يقول العَروضيّون، يظاهر الشّعراء على تقديم تشكيلات من التّركيبات الإيقاعيّة الرّاقصة التي تستفزّ المستمع أو المتلقّي فتشحنه طرَباً وتحفزاً، منذ عمرو بن كلثوم إلى أميرنا.

والزّمن هنا يضطرب في الحيز دون أن نحسّه إحساساً مادّيّاً؛ ولكنّنا حين نتأمّله يصادفنا في كلّ سمة دالّة؛ فقوله: «لنا» يعني حتماً «لنا الآن»، أو «كان لنا من قبل»، أو «كان لنا من قبل، وكائنٌ لنا الآن»، أو «كان لنا من قبل، وكائنٌ لنا في الحاضر، وسيكون لنا في المستقبل». فكلٌّ واردٌ غيرُ ممتنعٍ، وقائمٌ غير مندفع.

كما أنّ قوله: «ومن فوق السّماك لنا رجال» يقتضي زمنيّة تبدو مجرّدة، ولكنّها قائمة ثابتة، وماثلة راهنة؛ فهؤلاء الرّجال الذين استطاعوا أن يبنوا مجداً أثيلاً، وفخراً أصيلاً؛ لم يتمّ لهم ذلك بين عشيّة وضحاها، ولا بين لحظة وأختها، (على لغة كنانة وما والاها)؛ ولكنّه أنجز في زمن متطاول المُدَد، موغل في القدم.

وأمّا الحيّز فنجده ماثلاً في هذه الوحدة الشّعريّة، أو «البيت» بامتياز وإخصاب؛ ويمثُل خصوصاً في قوله: «مجال»، و«ومن فوق السّماك». وإذا كان الحيز في العنصر الثاني شاسعاً إلى حدّ الإذهال، فإنّه في العنصر الأوّل مطلقاً إلى درجة انعدام حدود المساحة، في السّاحة. فاستعماله سمةَ «مجال» في حالة النّكرة أطلق من عنَان الحيز، إلى عَنان السّماء؛ فجعله يتعدّد، ويتجدّد، ويتّخذ له أشكالاً مختلفات. والذي ظاهره على التّخاصب والتّكاثر قوله: «في كلّ مكرمة». فسمة «كلّ» تنهض هنا بوظيفة التّكثير فتُفضي إلى الإطلاق، وتحول دون التّقييد؛ فتغتدي مكارمُ الجزائريّين لا حصرَ لها. وكلّما تعدّدت المكارم، تعدّدت معها المجالات، التي هي أحياز تتمحّض لأولي المكارم في كلّ ما ينهضون به.

على حين أنّ قوله: «ومن فوق السّماك»، وهو كوكب بعيد[15]، يتّسع لحيز هائل، وفراغ رهيب. وإذن، فالحيز والزّمن يتباينان من هذه الوجهة فيتقابلان؛ على حين أنّ الزّمن الكامن في «لنا»، وفي «ومن فوق السّماك لنا رجال» يجعل الزّوجين الاثنين من الكلام يتشاكلان تشاكلاً جنسيّاً؛ إذ كلّ منهما يجسّد الزّمن. وأمّا التّشاكل القائم على مفهوم الحيز فيمثُل خصوصاً في السّمة اللّفظيّة الفرديّة «مجال»، وفي السّمة المركّبة «ومن فوق السّماك». فهما معاً حيزان متجانسان بحكم أصلهما. غير أنّ الحيز الأوّل أرضيّ (مجال)، والحيز الآخر سماويّ (ومن فوق السّماك) ممّا يجعلهما متباينَيْن من هذا الاعتبار؛ أو قل:

إنّهما يُصبحان مركّبين، فينصرفان إلى التّشاكل باعتبار، وإلى التّباين باعتبار آخر.

وفي البيت صورة شعريّة تتّسم بالسَّعة والفراغ والعلوّ؛ فهناك أناس يُقيمون في أعالي الفضاء، ويتبوّءون مقاعدَ حسنةً في سَناء السّماء.

2. ركِبْنا للمكارم كلّ هولٍ   وخُضْنا أبحُراً ولها زجالُ

يجري الكلام في هذا البيت مجرى الانحراف والانزياح في الدّلالة؛ فالأهوال لا تُركَب، وما ينبغي لها؛ كما أنّ الأبحر لا يراد بها إلى معناها الحقيقيّ؛ ولكن يراد بها إلى الأهوال والشّدائد، والأيّام والمعارك. غير أنّ هذه الأهوال لائتلافها الفاومين الجزائريّين ولارتباطهم الشّديد بها أمست منقادة لهم طيّعةً؛ فهي لا تصلح إلاّ لهم، وهم لا يصلحون إلاّ لها؛ ولو رامت أحداً غيرَهُم، لزُلزلت الأرضُ زلزالَها، على حدّ تعبير أبي العتاهية. فالأهوال هنا جزائريّة، ولا يمتطيها إلاّ الجزائريّون؛ ولا يمتطونها إلاّ من أجل المكارم والمعالي، والمفاخر والتّباهي. وليست هذه المكارم، في حقيقتها هنا، إلاّ الصّرامة والشّجاعة في مقاومة الاحتلال الأجنبيّ المقيت.

ونلاحظ أنّ الشّخصيّة الشّعريّة لا تزال تُلحّ على ذكر المكارم باعتبارها صفةً من صفات الشّهامة الجزائريّة؛ ففي هذه الوحدة الشّعريّة ذُكرت جمعاً، على حين أنّها ذُكرت في الوحدة الشّعريّة السّابقة في حال الإفراد؛ ولكنّه إفراد نكرة مقيّد بقيد «كلّ»؛ ممّا جعل الإفراد متعدّداً، والمعنى متجدّداً.

ويجري الكلام في هذا البيت، كالذي سبقه، والأبيات اللاّحقة أيضاً، مجرى الخبر من حيث النّسج الشّعريّ؛ ولكن الشّاعر كان يرمي إلى المدح والتّغنّي بهذه الخلال والمكارم؛ فكأنّ الكلام كلّه، في معناه

يجري مجرى الإنشاء؛ إذ كأنّه كان يريد أن يقول، فلم يقل: ما أكثرَ رجالَنا الذين يتبوءون منازل في السّماء، وما أكثر مكارمَنا أيضاً على وجه الثرى! ثمّ ما ينقم منّا النّاقمون؟ ألم نكن خيرَ مَن ركبَ الأهوال فلم يتهيّبْها، وخاض البحار فلمْ يتخوّفْها؟ وهلمّ جراً في الباقي؛ لأنّ الكلام كلّه يجري مجرى مدْح النّفس، والتّغنّي بالذات، والفخر بالانتماء.

وينصرف معنى الأهوال إلى التّجريد؛ غير أنّ الشّاعر جعلها ركائبَ تُركب، ومطايا تُمْتَطى؛ فانقلب المعنى من الدّلالة المجرّة إلى الدّلالة المحسوسة، واستحالت الدّلالة من السّميّة[16] المجردة، أو الذهنيّة، إلى معنى السّميّة المحسوسة المرئيّة المتحركة. وعلى أنّ ركوب الأهوال لا يقدر عليه كلّ النّاس؛ فهو ليس للنّزهة والاستجمام، ولا لشمّ الورد والمشي فوق بساط الحرير؛ ولكنّه كان لملاقاة الخطوب، وقتال الرّجال، وخوض البحار. وينصرف قوله: «ولها زجال»[17] إمّا إلى كثرة الأصوات واختلاطها، وإمّا إلى الرّماية وقيادة العسكر؛ فكلا المعنيين يرتبط بالجيش ومواصفاته؛ وذلك سواء علينا أربطناه بقوله: «وخضنا أبحراً»؛ وهي صفة من صفات الجيوش الجرّارة؛ وقد بلغ جيش الأمير في بعض الإحصاءات قريباً من ستّين ألف جندي[18]؛ أم ربطناه بقوله: «ركبنا للمكارم كلّ هول».

ويتشاكل «كلّ هول» مع «وخضنا أبحراً» تشاكلاً معنويّاً بحيث كلّ تركيبة نسجيّة تنصرف دلالتها إلى الخطوب والشّدائد، والمُلمّات والمصاعب. على حين أنّ هناك تشاكلاً آخر نحويّاً وإيقاعيّاً معاً يتولّد عن تشابه الفعلين الماضيَيْن: «ركبْنا»، و«خُضنا».

ونجد في هذا البيت حيزيْن اثنين: أحدهما خفيّ لا يُدرك إلاّ بالتّأويل، وورد في المصراع الأوّل؛ وأحدهما الآخر بادٍ، وورَد في المصراع الثاني. أرأيت أنّ الركوب لا يكون في عدم؛ فسواء علينا

أوقع على حصان، أم بغل أم حمار، أم على دراجة أم في سيّارة أو باخرة أو طائرة؛ فهو في كلّ الأحوال والأطوار يحتاج لكي يكونَ إلى مكان يضطرب فيه، وحيز يظرفه ويحويه. فقوله إذن: «ركبنا» يشتمل على حيز طويل عريض، ولكنّه غير دقيق المساحة على الرّغم من ذلك. على حين أنّ تركيبة «وخضنا أبحراً» بادية الحيزيّة؛ فالبحر سمة مرئيّة، وقد تكون سمة مركّبة فتنصرف إلى البصريّة والسّمعيّة جميعاً. والزّوجان يتشاكلان من هذه الوجهة الحيزيّة مادام كلّ منهما يشتمل على حيز، ويحيل عليه.

والصّورة الشّعريّة تمثل هنا في ركوب قوم أهوالاً هائلة، وتعلّقهم بمصاعب صعبة: لايزالون يخوضون في البحار، ويتلقّون بصدورهم الأخطار.

3. إذا، عنها توانَى الغيثُ، عجْزاً   فنحن الرّاحلون لها عِجالُ

لكأنّي بالشّخصيّة الشّعريّة وهي تتمثّل قولَ أخي بَلْعَنْبَر، ولاسيّما المصراع الثّاني منه:

قومٌ إذا الشّرُّ أبدى ناجذيْه لهم   طاروا إليه زَرافاتٍ ووُحْدانَا

أو قول سلامة بن جندل:

كنّا إذا ما أتانا صارخٌ فزِعٌ   كان الصّراخُ له قَرْعَ الظّنابيبِ[19]!

فهناك تناصٌ بادٍ بين البيتين العربيّيْن القديمين وهذا البيت؛ وذلك يدلّ إمّا على توارد الخواطر، وإمّا على أنّ الأمير كان ذا مخزون من النّصوص الشّعريّة ما جعل شعرَه يفحل، وعربيّته تجزل.

ولعلّ الهاء من قوله: «عنها» تعود على الأبحر في الوحدة الشّعريّة السّابقة؛ فإذا تثاقل الآخرون عن الإغاثة وقد استغاث بهم

الـمُستغيث، وتردّدوا في الإسراع إلى نُصرة الصَّريخ؛ فإنّنا، نحن الجزائريّين، لسنا كغيرنا، نخفّ إلى ذلك سِراعاً، ونبادر إليه عِجالاً.

وكان الأصل في نسْج هذا البيت لوْمَا ضرورةُ إقامة الإيقاع: إذا توانَى غيرُنا عن خوض أبحار الأهوال عجْزاً وجُبْناً، فنحن نخفّ إليها عِجالاً.

كأنّ الزّمن يكسل في المصراع الأوّل، من هذه الوحدة الشّعريّة، فيتراخَى ويتوانى؛ فتراه لا يتحرك إلاّ متثاقلاً، ولا يدبّ إلى غايته إلاّ متباطئاً (إذا عنها توانى الغير)؛ على حين أنّه في المصراع الثاني تجده عجِلاً سريعاً، وخفيفاً رشيقاً (الرّاحلون لها عجال).

وقوله: «إذا عنها توانى الغير» يجسّد مع قوله «الرّاحلون لها عجال» تشاكُلاً زمنيّاً؛ وذلك على الرّغم من أنّ الأوّل بطيء، والثاني سريع.

وأمّا الحيز فتراه متحركاً نشيطاً، يتّسم بالحركيّة والسّرعة؛ فهناك حيز الطّريق الواسع الذي تراه مكتظّاً بأهالي الشّخصيّة الشّعريّة - الجزائريّين - وهم يُيَمّمون مصادرَ الأهوال، ويقصدون أصل الأخطار؛ فيُهَاجِمُونها دون مبالاة أو اكتراث؛ وذلك لشجاعتهم الفائقة، وتضحياتهم النّادرة.

وتمثُل الصّورة الشّعريّة، في نسْج هذا البيت، في وجود أناس عاجزين يتفرّجون وينظرون، على حين أنّ آخرين يسارعون مبادرين إلى القتال وهم عجلون. فالصّورة الماثلة هي تجسيد لموقفين متناقضين: أحدهما يتّسم بالعجز والجبن، وأحدهما الآخر يتّصف بالشّجاعة والإقدام.

4. سِوانا ليس بالمقصودِ لمّا ينادِي المستغيثُ: ألاَ تعالوا!

في هذه الوحدة الشّعريّة تقديم وتأخير اقتضاهما ترتيب نظام الإيقاع الذي تفرضه الشّعريّة؛ ويكون تركيبه، نثريّاً، على هذا النّحو: فحين ينادي المستغيث: ألاّ تعالوا؛ فلا أحدَ مقصودٌ بذلك في الدّنيا سوانا. كما أنّ الخبريّة والإنشائيّة تتنازعان هذا البيتَ فتطفُر الخبريّةُ في أوّله، وتستأثر الإنشائيّة بآخره.

ولكأنّ المستغيثَ حين يستغيث، والصّريخَ حين يستصرخ، أن هلُمَّ فقد وقعْنا تحت الظّلم، وأن تعالَوا أيّها الشّجعانُ فقد مُنِينا بالضّيم: لا يَقصد، في الحقيقة، أحداً في الوجود غيرَ الجزائريّين؛ فهم الصّريخُ الذي يُستصرخ، وهمُ الظّهيرُ الذي به يُستظهَر. كأنّ أمر الجزائريّين، منذ كانوا، لايزالون ينظرون إلى ما حَوْلَهُم في العالم من شقاء وبؤس وظلم فيحتملونه على كواهلهم؛ فتراهم يظاهرون كلَّ الضّعفاء والفقراء والمستضعفين في الأرض؛ وكأنّ سياسة الجزائر، منذ استرجاعِ السّيادة الوطنيّة، ليست إلاّ تطبيقاً لهذا التّأسيس الوارد في قصيدة الأمير.

وإلاّ فما معنى إلحاح الأمير الشّاعر على الالتفات إلى العالم من حوله؛ فيقرّر ويؤكّد ذلك في أكثر من بيت في هذه القصيدة؟ فلا دَيّارَ على الأرض مقصودٌ، إذن، باستغاثة المُستغيثين غيرُ الجزائريّين!

وتصادفنا سمةٌ صوتيّةٌ في نسج هذا البيت تمثل في قوله: «ينادي المُستغيث»؛ ذلك بأنّ الذي يستغيث، في مألوف العادة، يرفع عقيرته ملتمساً العون، ويمدّ صوته شاكياً ضاجّاً؛ حتّى يُسمعَ الصّريخَ الذي يستصرخه لعلّه أن يَسمعَه فيُغيثَه. فالمناداة (ينادي) صوت ممدود يمتدّ في الفضاء، ويدوّي في الأرجاء. ولا يكون مثل هذا الصّوت، عادةً، إلاّ مكروباً محموماً، وخائفاً مذعوراً؛ لأنّ الذي يأتي ذلك لا يكون إلاّ في حرجٍ من المواقف، وفي خطرٍ من الأوضاع.

وأمّا السّمة الأخراةُ التي نرصدها في هذه الوحدة الشّعريّة أيضاً فهي سمة حركيّة، أي سِمة تتّسم بالحركة والسّرعة، والجلبة

والاضطراب، معاً؛ فهي ربّما تكون سمةً مركّبة بحيث تستحيل من مجرّد حركة في أصلها (ألا تعالوا) إلى حركة وصوت؛ ذلك بأنّ الذين ينادَى عليهم لن يأتوا للإغاثة إلاّ مشمِّرين عَجِلين، ولمّا كان عددهم كثيراً من النّاحية الافتراضيّة؛ فإنّ الصّورة الشّعريّة تستحيل إلى حركة شديدة تسِمُها أصوات متعالية متداخلة، وحركة نشيطة متسارعة.

ونلاحظ وجود شخصيّات شعريّة متقابلة: فمن وجهةٍ هناك الشّخصيّات الماثلةُ في قوله: «سوانا». ويعني لفظ سوانا، هنا، نحن الجزائريِّين جميعاً؛ فالعدد ما شاء اللّه من الكثرة. ومن وجهة أخراةٍ هناك شخصيّة واحدة، أو شخصيّات متعدّدة، لكنّ عددها قليل؛ وهي الماثلة في قوله: «ينادي المستغيث». ويتولّد عن ذلك تشاكل من حيث بشريّةُ الصّريخِ والمستصرخ جميعاً.

والصّورة الشّعريّة، هنا، كأنّها تُشبه أختَها، في البيت السّابق؛ فهناك أناس ينظرون وكأنّ الأمر لا يعنيهم، بل لا يعنيهم بالفعل لأنّهم قعدوا عن المكارم فلم يرحلوا لبُغيتها، كما يقول الحطيئة (سوانا ليس بالمقصود)؛ على حين أنّ هناك أناساً آخرين هم الذين يَهُبّون ويتحركون ويُعنتون أنفسَهم حين يستصرِخُهم صريخ.

5. ولفظُ «النّاسِ» ليس له مُسمّى   سِوانا؛ والمُنَى منّا يُنالُ

قد يكون هذا البيتُ من أفخرِ ما قال الأمير في شعره، هو والبيت ما قبل الأخير من هذه القصيدة، كما سنرى. فليس هناك معنىً لمفهوم النّاس إلاّ إذا انصرف إلى الأمير وقومه؛ على حين أنّ كلّ الأمانيّ تُلتمَس لدينا وحدَنا فنُنيلُها من يطلبها منّا. وإذن، فلا يوجد أيّ معنىً لدلالة النّاس على الأرض غيرنا؛ فنحن هم النّاس؛ والنّاس هم نحن. ومَن التمس معنى النّاس في غير قومنا فقد خاب؛ أمّا من

التمسّنا نحن، وطلب الأمانيّ منّا، فقد اهتدى سواءَ السّبيل وأصاب!؟

ويتشاكل «لفظ النّاس» مع «سوانا» و«منّا» تشاكُلَ تلاؤم. على حين أنّ هناك علاقةً أخراةً تشاكليّة تمثّل في «والمُنى»، و«يُنال».

ونلاحظ أنّ هذا البيتَ، إذا استثنينا سمة «النّاس» التي قد يكون أحدُ شقَّيْ معناها منصرفاً إلى الصّورة المحسوسة (باعتبار النّاس بشراً يتحركون ويمشون، فهم سمات مرئيّة) تغلب عليه السّمات التّجريديّة: المنى، والنّيل. ولكنّنا إذا قرأنا «يُنال» على أنّه سمة لفظيّة دالّة على المناولة والتّعاطي؛ فقد يستحيل أحد شقّيها إلى المحسوسيّة، فتصير سمة مركّبةً.

6. لنا الفخر العميمُ بكلّ عصرٍ ومِصرٍ: هل بهذا ما يُقالُ؟!

أنا الأمير وجيشي وشعبي لنا من النّدى العظيم، ما يجعله يملأ الأعصار والأمصار، فيزدان به التّاريخ؛ أم هناك على الأرض من يرى غير هذا فينا؟!

ويتشاكل قوله: «يُقال» في هذا البيت مع قوله: "يُنال" في البيت السّابق، تشاكلاً مُرْفولوجيّاً[20]. كما يتشاكل صوتيّاً ونحويّاً قوله: «عصر»؛ «مصر». وأمّا معنويّاً فإنّهما يتباينان حيث ينصرف معنى السّمة الأولى إلى مطلق الزّمان، ومعنى السّمة الثانية إلى مطلق المكان. ووضع قوله «في كلّ عصر ومصر» في صيغة الإفراد المنكّر جعل السّمتين تُنتجان الدّلالة بما تَنضَحان به إلى أبد الآبدين.

ونتلمّس صورة شعريّة متخيّلة تجريداً تمثل في أنّ هناك مكارمَ كثيرةً مشتّتة منتشرة في كلّ أرجاء الأرض ولا تنتسب لغير الأمير وجيشه وشعبه.

ونلاحظ أنّ نسج البيت يبتدئ خبرياً، ثمّ ينتهي إنشائياً حين ينفي الشّاعر بالتّساؤل: «هل بهذا ما يقال؟».

7. رفعنا ثوبَنا عن كلّ لؤمٍ   فأقوالي تصدّقها الفِعالُ

لأوّل مرّة في هذه القصيدة تطفح الذاتيّة الحميمة، على الذاتيّة العامّة، فيتحدّث الشّاعر عن نفسه، كما سيأتي ذلك في البيت الأخير. وأمّا في بقيّة القصيدة كلّها فيتحدّث باسم الجماعة التي يذوب فيها فيغتدي مجرّد واحدٍ منها.

وبعد أن تحدّث الشّاعر عن المكارم التي منها الشّجاعةُ ونجدة المظلوم، ونصرة المضطهَد، نُلفيه يعالج سيرة أخراة من هذه المكارم وهي التّرفّع عن الدّنايا، واجتناب كلّ خصاب اللّؤم. ذلك بأنّا، تقول الشّخصيّة الشّعريّة، لانزال نتعالى عن اقتراف الدّنايا، ونترفّع بثوبنا النّقيّ الذي نرتديه حتّى لا يلامسَه اللؤمُ المنحطّ. ومن كان يرتاب في ذلك، فليعرضْ أقوالنا على أفعالنا لينظرَ أيُّنا الصّادق، وأيّنا الكاذبُ، ممّا يصفون؟

ونجد الشاعر يتناول فكرتين كلتاهما تندرج ضمن الفخر والتّغنّي بمحاسن الذات: أولاهما التّرفّع عن ارتكاب الأفعال الدّنيئة، وأخراهما أنّ الأقوال في هذه السّيرة الشّريفة تصدّق الأفعال؛ فليس الأمير وصحْبُه ممّن يتكلّمون كثيراً ويفعلون قليلاً، ولكنّ أعمالهم تقترن بأقوالهم فربما فاقتها كثيراً.

والانتقال من استعمال المفرد المتكلّم، بعد اصطناع جمع المتكلّم، التفاتٌ مليح.

والصّورة الشّعريّة تمثُل هنا، بقراءة سطح النّسْج على الأقلّ، في وجود ألبسة يرتديها أناس من الشّعب الجزائريّ فتراهم يشمّرون عليها مخافةَ أن تتدنّس برجْس اللّؤم. وعلى الرّغم من أنّ المعنى الحقيقيّ

مجرّد، إلاّ أنّ هذا التّصوير المحسوس يجسّد الصّورة الشّعريّة ويوضّحها لدى المتلقّي.

8. ولـو نـدري بمـاء المُـزْن يُـزْري   لكان لنا على الظّمأ احتمالُ

فلعزّة الجزائريّين القَعْساء، تراهم يتجافَوْن عن أن يشرَبوا الماءَ الزُّلال إذا أحسّوا أنّ فيه شيئاً من الذلّ أو الخنوع؛ فالظّمأ لديهم ألذ وأعذبُ من شربة ماء مُزْرِيَة.

ويوجد في مصراعَي البيت تباينٌ ينهض على مُثول الماء القَراح في جَلْهَة، ومثول الظّمأ في جلهة أخراة. غير أنّ الصّورة لمّا كانت افتراضيّة شرطيّة؛ فهي لم تتمّ في مثولها على الحقيقة؛ فالظّمأ لم يقع التّصبّرُ عليه لأنّه مرتبط بعدم إزراء المُزْن؛ فكأنّ الصّورة خالية من المعنى؛ وهذا شأن كلّ كلام يبتدئ بـ «لو» الشّرطيّة الدّالّة على امتناع الجواب، لامتناع الشّرط، كما يقول النّحاة.

ونلاحظ وجود شيء من التّشاكل الصّوتيّ بين قوله: «ندري»، و«يُزْري».

9. ذرى ذا المجد، حقّا، قد تعالى   وصِدْقاً، قد تطاوَل، لا يُطالُ

في هذا البيت صور متعاليَة عجيبة؛ فكأنّ كلّ ما فيه يُحيل على العلاء، ويتعلّق بالسّناء؛ فهناك «ذرى»؛ «تعالى»؛ «تطاول»؛ «لا يُطالُ». ولم يقل الشّاعر: ذروة، ولكنّه قال: ذرىً؛ ممّا يزيد في معنى الارتفاع والاعتلاء، وتكثيره. وأمّا التّعالي والتّطاول فلا يعلو عليهما شيء؛ فهما بحكم ورودهما في صيغة «التّفاعل» لايزالان يرتفعان كلّما همّ أحدٌ بمجاوزتهما. وأمّا قوله: «لا يطال» فهو توكيد للتّطاول بحيث لا تقع القدرة على مُطاولة هذا التّطاول الشّامخ، والارتفاع الباذخ.

وعلى أنّ معنى سمة «المجد» تدلّ في حقيقتها على الارتفاع والتّعالي؛ ذلك بأنّ المجد من المكارم، فهو مصنّف في سلّم القيم العلويّة، لا في سلّم القيم الدّنيا. والحقّ أنّ عامّة السّمات اللّفظيّة في نسْج هذا البيت تُحيلُ على القيم الرّفيعة بما في ذلك الحقّ، والصّدق. فالتّشاكل من هذه الوجهة يطبع عامّة النّسْج في هذا البيت؛ ولكنّه يتجسّد أكثر، من الوجهة النّسجيّة لا الدّلاليّة، في قوله: «قد تعالى»؛ «قد تطاول». كما يتجسّد التّشاكل الصّوتيّ، النّاقص على كلّ حال، في قوله: «حقّاً»؛ «صدقاً».

ويمكن أن نتأوّل قراءةً أخراةً قد تكون بعيدةَ الورود في الذهن؛ ولكنّها ليست مستحيلة الاحتمال؛ وذلك إذا جعلنا معنى «حقّاً» بياناً لمعنى المجد فيكون الحقّ - الوارد في النّسج نكرة منصوبة - هو الذي تعالى فتسامى، لأنّه أمسى يجسّد طرفاً من أطراف المجد السّابق الذكْر. وحينئذ يتّخذ قوله «صدقاً» المعنى نفسه؛ فيُصبح الصّدق جزءاً من مشكّلات المجد؛ وقد تطاول حتّى لا يطمع أحدٌ في مُطاولته ولا مُصاولته. وحينئذ يغتدي الكلامُ كلّه تشاكلاً متعالياً، حسّاً ومعنىً.

10. فلا جزَعٌ، ولا هلَعٌ مشينٌ ومنّا الغدرُ؟ أو كذبٌ، محالُ!

يجري الكلام، هنا، في معظمه مجرى الإنشاء؛ فهو ينفي، ثمّ يتساءل، ثم يتعجّب. وأمّا وضعنا علامة الاستفهام بعد قوله: «ومنّا الغدرُ؟» فلأنّه كذلك؛ إذ لا يُعقل أن يُخبر الشّاعر أنّهُ وقومَه من الغادرين؛ ومثل هذا الاستعمال في العربيّة العاليّة وارد في الشّعر وفي النّثر منذ العهود الأولى للأدب العربيّ، ومن ذلك قولُ الكُميْت:

طربْتُ وما شوقاً إلى البيضِ أطربُ ولا لعباً منّي، وذو الشّيبِ يلعبُ؟

فإنّما تأويل النّسج قائم على الاستفهام المضمر: أوَ صاحبُ الشّيب يحقّ له التّلعابُ مع الحِسان؟

وقول عمر بن أبي ربيعة:

ثمّ قالوا: تُحبّها؟ قلت: بهراً! عددَ الرّمل والحصى والنّجوم

يريد: أتُحبّها؟

وإذن، فإنّما تأويل النّسج في شعر الشّاعر هو: أو يكونُ منّا الغدر أو الكذب؟ إنّ ذاك محال!

ويبدو هذا البيت غنياً بالتّشاكلات والإيقاعات المتماثلة؛ فهناك: فلا جزَعٌ؛ ولا هلَعٌ. فالتّشاكل النّسجيّ يمتدّ هنا إلى التّركيب بعد أن جاوز الإفراد. كما يمتدّ هذا التّشاكل إلى المعنى حيث نلفي الجزع والهلع متقاربين؛ فهما إذن متشاكلان على سبيل التّلاؤم. كما أنّ الشّيْن والغدر والكذب تقترب معاني بعضِها من بعضها الآخَرِ فتتشاكل.

وتتشاكل، من وجهة أخراة، معاني معظم هذه السّمات اللّفظيّة التي تكوّن هذه الوحدة الشّعريّة، من حيث إنّها دالّةٌ على القيم المعنويّة المجرّدة أكثر من المعاني المحسوسة مثل الجزع، والهلع، والغدر، والكذب، والمحال.

ولعلّ من الممكن أن يُقرأ المصراع الأوّل قراءةً تقوم على أساس أنّه يريد إلى: «فلا جزعٌ، ولا هلعٌ»؛ فيعزو انعدام الخوف والجزَع إلى نفسه خاصّة، قبل أن يعمّم المعنى إلى الجماعة التي تأبى الغدر وترفض الكذب لها سيرة.

11. ونحلُم، إن جَنَى السّفهاءُ حقّاً ومِن قبلِ السُّؤالِ لنا نَوالُ

إنْ جَنى السّفهاء علينا فإنّا لا نعاملهم بسفَهٍ مثله؛ ولكنّنا نحلم عنهم حلماً. وعلى أنّا لن ننتظر إلى أن يسألنا السّائل؛ لأنّنا نُنيلُه العطايا قبل السّؤال.

ويتّسم نسج هذا البيت بالتّباينات أكثر من التّشاكلات: فالحلم

يقابل السَّفَه؛ والسّؤال يقابل النّوال. على حين أنّ هناك تشاكلاً ضعيفاً يطفُر على مستوى النّسج ويمثل في: «سؤال» (من قوله: السّؤال)، و«نوال». وتبدو سمات هذه الوحدة الشّعريّة متّسمةً بالتّجريد أكثر من المعاني المحسوسة، باستثناء عنصر «نَوال». وتتّصفُ هذه السِّمة بالبصريّة واللّمْسيّة، وتجسّد حركة مزدوجة تتمّ بين طرفين اثنين: مُنيل، ونائل. فهي سمة مركّبة كما نرى. على حين أنّ السّؤال يجسّد سمة صوتيّة باعتبار أنّ السّائل لابدّ له من رفْع صوته بالطّلب. وعلى أنّ هذا السّؤال لم يتمّ لأنّ الشّخصيّة الشّعريّة كانت تمنح قبل أن يطلب السّائل إليها ذلك، لكرم يدها، وسخاء نفسها.

12. ورِثنا سؤْدُداً للعُرْب يبقّى وما تبقّى ....، ولا الجبالُ!

يفتخر الأمير بأرومته العربيّة فيذكر أنّه ورث السّيادة والشّرف من منابعها الكريمة، وأواخِيِّها الأصيلة؛ وستظلّ هذه السّيادة قائمة حتّى بعد فناء السّماء والجبال!

وتمثـل في هذه الوحدة الشّعريّة صورةٌ جميلة تنهض على شقّين اثنين: هناك قوم أمجاد أشراف يتباهَوْن بسؤْددهم، ويتبخترون في حُلل عزّهم؛ على حين أنّ هناك حركةَ فناء تطاول السّماء والأرضَ وهم يتفرّجون على ما يجري وكأنّ الأمير لا يعنيهم فتيلاً؛ لأنّ عزّهم أبديّ مُفْلتٌ من الفَناء!

ويتجسّد تشاكل عبر المصراع الثاني في زوجين متواليَين: «وما تبقى السّماء»؛ و «ولا الجبال»: أي وما تبقى السّماء، ولا الجبال أيضاً تبقى. فهذا التّشاكل هنا غنيّ لأنّه يشمل الجوانب النّحويّة والدّلاليّة، والإيقاعيّة في بعضه (السّماء والجبال).

ويمثل زمن عجيب في المصراع الأوّل فيتشاكل باعتبار الأصل والوضع، ويتباين باعتبار الدّلالة؛ فمن وجهة يمتدّ هذا الزّمن في أواخيّ

الزّمن الماضي (ورثنا سؤدداً)، ومن وجهة أخراة يمتدّ فيما لا نهاية له من الاستمراريّة والامتداد في مجاهل المستقبل (ويبقى). والزّمن هنا في "ويبقَى" أبديّ سرمديّ؛ لأنّه سيظلّ قائماً بعد فناء الأرض والسّماء!

وأمّا قوله: «سؤدُداً» فيمكن قراءته، من الوجهة السّيمَائيّة، على أنّه سمة حاضرة، تدلّ على سمة غائبة؛ فترقى، بذلك هذه السّمة، إلى مستوى «الـمُماثِل" (أو الإقونة)؛ أرأيت أنّ السّؤدد سمة جامعة لشبكة من القيم والمعاني العظيمة التي تجعل شعباً له سُؤدُدُ عريقٌ في التاريخ الطّويل كالشّعب الجزائريّ.

على حين أنّ الحيز يمثُل شاسعاً واسعاً، وعريضاً رحيباً، فيكوّن تشاكلاً عجيباً؛ فهناك حيز السّماء وليس أشسعَ منه شيء، يضاف إليه أحْيازُ الجبال التي تعني هنا الأرض برُمّتها. فالتّشاكل قائم باعتبار الشّسوع وسَعَة المساحة. وأمّا إن راعينا الدّلالة الدّقيقة بالقياس إلى كلّ من السّماء والجبال؛ فإنّ التّباين حينئذ هو الذي يقوم؛ لأنّ هناك مساحةً شاسعة ناتئة على الأرض، فهي سفليّة؛ وهناك مساحة فارغة فوق الجبال لا نهاية لها (السّماء) فهي علويّة؛ فالتباين في هاتين العبارتين يمثُل من هذا الاعتبار.

13. وكان لنا، دوامَ الدّهر، ذِكْرُ بِنا نطق الكتابُ، ولايزال...

ولايزال الشّاعر الأمير يفخَر بنفسه وبجيشه وبالجزائريّين الذين كانوا وراء إنجاح مقاومته بفضل تضحياتهم وسخائهم، وشهامتهم وكبريائهم؛ فيرى أنّه كان للجزائر والجزائريّين، على وجه الدّهر، ذكرٌ وصيتٌ، ومكانة ومنزلة؛ فبذلك نطق التّاريخ، وبه صدّق الدّهر ولايزال!

وفي قوله «نطق الكتاب» انزياحٌ لغويّ جميل كان يريد منه أنّ ما في الكتاب، الذي هو هنا التّاريخ، لحقيقيّته، وليقينيّته وصحّيّته،

ولشيوعه بين النّاس، ولإجماعهم على الاتّفاق عليه؛ كأنّه كان لساناً ناطقاً، وصوتاً صادقاً؛ يسمعهما كلّ مَن على الأرض فلا يسَعُهُم إلاّ الإعجابُ والتّصديق.

وقوله: «ولايزال» من أجمل الكلام المنقطع في تكثيف الشّعر؛ فهو يريد إنّ الكتاب نطق بهذا؛ ولكنّه لم ينقطع؛ بل لايزال متّصلاً مردّداً، ولاهجاً مكرّراً؛ يطرّي أسطاره ببطولات الجزائر، ويزيّن صفحاته بأمجاد الأمير الثائر.

ويتشاكل قوله: «ذكْر» مع «نطق الكتاب»؛ إذ لم ينطق الكتاب إلاّ بالذكْر الحسن؛ فهو متلائم معه في المعنى. كما أنّ قوله: «دوامَ الدّهر» يتشاكل مع «ولايزال». فكلاهما يدلّ على ديمومة الزّمان وطوله، وإلحاحه في الطّول.

وأمّا سمة: «ذكْرٌ» فيمكن قراءتها على أنّها مُماثل (إقونة) وذلك على أساس أنّها سمة حاضرة تدلّ على سمة، وقل سمات، غائبة؛ فليس الذكْرُ إلاّ واجهةً لشبكة من الخلال الكريمة، والقيم النّبيلة، التي صَنعتْ مجد الشّعب الجزائريّ العظيم. ذلك بأنّ الذكْر يراد به إلى مجموعة من القيم العظيمة التي تجعل من ذِكْر رجل أو شعبٍ شيئاً طيّباً.

14. ومنّا لم يزلْ في كلّ عصرٍ رجالٌ للرّجال: هم الرّجال!

يعدّ هذا البيت أكثر أبيات هذه القصيدة ضجيجاً صوتيّاً؛ فهو كأنّه متأثر ببعض شعراء الأندلس الذين كانوا يصفون بالصّوت أكثر من وصْفهم بالمعنى؛ فكانوا يعوّلون على قعقعة الألفاظ، وضجيج الحروف، وتكرار بعض الكلمات التي تلائم هذه المواصفات لتبهر الملقّي وتأسره أسراً، أو بعمرو بن كلثوم:

ألا لا يَجْهَلَنْ أحدٌ علينا فنجهلَ فوق جهلِ الجاهلينا!

أو بالأعشى حين قال:

وقد غدوتُ إلى الحانوت يتبعني شاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلشُلٌ شَوِلُ(21)

والتّناصُّ بين بيت الأمير، وبعض هذا الشّعر العربيّ القديم بادٍ.

يقول الشاعر: لم يزل يوجَد من قومنا، عبر الدّهور والعصور، رجالٌ يكونون عوناً للرّجال الآخرين، ولذلك فلا رجالَ، في الحقيقة، إلاّ رجالُنا؛ ولا أبطالَ إلاّ أبطالُنا.

ويجسّد قوله: «رجال للرّجال، هم الرّجال» تشاكلاً لفظيّاً لم يرد في أيِّ بيتٍ من هذه القصيدة غيره. ويتشاكل قوله: «في كلّ عصر» مع قوله، في البيت السّابق: «دوام الدّهر» تشاكلاً قائماً على التماس دلالة الزّمن الطّويل في العبارتين الاثنتين. كما أنّ قوله: «لم يزل» يتشاكل زمنيّاً أيضاً مع: «في كلّ عصر». أرأيت أنّه كان يجوز له، في غير الشّعر، الاجتزاءُ بقوله: «لم يزل منّا رجالٌ للرجال، هم الرّجال»، دون أن يختلّ المعنى أو يضطرب؛ ممّا يعني أنّ قوله: «في كلّ عصر» هو إشباع لمعنى الزّمنيّة الواردة في «لم يزل».

وإذا كانت هاتان العبارتان تشاكلتا في الزّمان بحكم دلالتهما عليه، فإنّ قوله: «رجال للرّجال، هم الرّجال» تعني الحيز أساساً، وشيئاً من الزّمنية الماثلة عن طريق التّأويل؛ ذلك بأنّ الرّجل لا يكون رجلاً، من الوجهة الزّمنيّة الخالصة، إلاّ بعد أن يمرّ على عمره ثمانية عشر عاماً على الأقلّ وذلك على الرّغم من أنّ الدلالة الحقيقيّة هنا لهذه الألفاظ إنّما تعني الرّجولة والشّهامة لدى هؤلاء النّاس؛ وليس مجرّد الذكُورة الواردة بالمعنى المضادّ للأنوثة؛ ولكن حتّى بهذا الاعتبار، لا يمكن أن يغتدي الشّخص رجلاً شهماً، ومقداماً شجاعاً، إلاّ حين يبلغ من العمر مبلغاً معيّناً؛ فالزّمنيّة واردة في سمة «الرّجال» في كلّ الأطوار، ممّا

يجعلنا نقضي بتشاكل قوله: «رجال للرّجال، هم الرّجال» تشاكلاً زمنياً أيضاً.

وأمّا التّشاكل الحيزيّ، في هذا القول نفسه، فيُلتمَسُ باعتبار أنّ الرّجال أناس لهم أجسام يتحركون بها في مكان معيّن؛ إذ لا يجوز وجود كائن حيٍّ في غير حيز، كما لا يجوز أن يوجد في غير زمان. وأمّا حجم هذا الحيز فيبدو شاسعاً واسعاً، والآية على ذلك انصرافه إلى جمع من الرّجال لا إلى رجل واحد؛ وهم هنا ينصرفون أساساً إلى جيش الأمير عبد القادر؛ كما لا يمتنع أن ينصرفوا إلى عامّة الجزائريّين الشّهام الذي اشتهروا بالبأس والنّجدة وإغاثة المظلوم؛ ذلك بأنّ الغايةَ من وراء ذكْر الرّجال الذين يُغيثون الرّجال، في الحقيقة، هي التّضحيةُ والجهد والبطش؛ فالتّشاكل من هذه الوجهة، من القراءة التّأويليّة في العبارة السّابقة، مركّب على نحوٍ ينصرف معه إلى الزّمان فيتشاكل زمنيّاً، وينصرف إلى الحيز فيتشاكل حيزيّاً. غير أنّ هذه القراءة تُنتج تبايُناً، في الوقت نفسه، في عبارة البيت الخاضعة لهذا التّحليل، وهي: «رجال للرّجال، هم الرّجال»؛ وذلك بحكم ما سبق من قابليّتها للزّمنيّة والحيزيّة جميعاً.

وعلى أنّ التّشاكل التّلاؤميّ، أو اللّفظيّ، الذي أومأنا إليه آنفاً يمكن تفصيل شأنه على هذا النّحو: رجال + هم الرّجال: يستويان في الدّلالة؛ فالأوائل هم الأواخر؛ غير أنّ قوله: «للرّجال»: يعني رجالاً آخرين أباعدَ أو أجانبَ؛ فيمكن من هذا الاعتبار قراءة ذلك على سبيل التّبايُن:

15. لقد شادوا المؤسَّسَ من قديم بهم ترقى المكارمُ والخصالُ

رجال = هم الرّجال # للرّجال.

نلاحظ أنّ الشّاعر يذكر لفظ المكارم، في هذا النّصّ، للمرّة

الثالثة؛ وذلك لاتّخاذ المكارم معنىً جامعاً لكلّ خلال الفضيلة والشّرف والنّدى والكرم وسَوائها من الصّفات التي تتّصل بالرّجُل فتكون له زينة، وتَنجاب عنه فلا يكون إلاّ اللّؤم بما هو جامعٌ لكلّ صفات الرّذيلة من جبن وبخل وغدر وهلمّ جراً...

ولا يبرح الأمير يتحدّث عن قومه الذين بنَوا مجداً أثيلاً، وشرفاً أصيلاً؛ وذلك منذ الأزمنة الموغلة في القدم؛ من أجل ذلك لا تجد المكارم وكلّ الخلال المحمودة إلاّ إليهم سبيلاً؛ فلا هم بقادرين على أن يكونوا دونَها، ولا هي بمُستطيعةٍ أن تكون دونَهم. وتطغُو الدّلالة الزّمنيّة في المصراع الأوّل فتمثُل في قوله: «شادوا» الدّالّ على ماضيّةٍ بعيدة يفسّرها إتباعُه بها "المؤسّس" الذي يقصد به هنا إلى البنيان المشيَّد؛ أي إلى المجد المؤثّل. على حين أنّ قوله: «من قديم» الذي يعني هنا، نسقياً وسياقياً، «منذ زمن بعيد» لا يزيد هذه الزّمنيّة إلاّ مثولاً وطُفوحاً.

والحيز هنا ضعيف المثول؛ لأنّ التّشييد الذي يتحدّث عنه البيت مجرّدٌ لا ماديّ، أي مجازيّ لا حقيقيّ؛ فالشّاعر لا يتحدّث، في الحقيقة، عن بنيان مُمَرَّدٍ قائم الأركان؛ ولكنّه يتحدّث عن بنيان من المجد شامخ المعالم، باديَ المكارم.

والرّجال الذين كانوا للرّجال، في البيت السّابق، هم الذين، بالإضافة إلى كلّ ذلك، بنوا مجداً شامخاً، وأسّسوا شرفاً باذخاً.

16. لهم هِمَمٌ سمَتْ فوق الثُّريّا حماة الدّين، دأبهمُ النّضالُ

في هذا البيت ثلاثةُ معانٍ مركزيّة:

1. أنّ لقوم الشّاعر هِمَماً ساميَةً.
2. أنّهم لم يكونوا إلاّ من أجل حماية الإسلام من أعدائه المتربّصين.

3. أنّهم عُرِفوا بصفات المقاومة والنّضال، لا يتوانَوْن فيهما، ولا يتثاقلون عنهما.

ويمتزج المجرّد بالمحسوس في معاني ألفاظ هذه الوحدة الشّعريّة؛ فإذا الهممُ التي يقترب معناها من معنى العزائم تُغْرِق في الصّفات التّجريديّة، مثلُها مثلُ الدّأب (دأبهم)، وربما «الدّين» أيضاً إذا صرفنا معناه إلى الإيمان والتّأمّل؛ أمّا إذا صرفناه إلى معاني التّعبّد والصّلاة والزكاة وغيرها فإنّ المعنى يستحيل إلى سلوك عمليّ يبدو للعيان؛ فتغتدي سمة «الدّين»، في هذا البيت، سمة بصريّةً سمعيّةً معاً.

على حين أنّ السّمات الباقية تحيل، في أغلبها، على البصريّات مثل «سمَتْ»؛ «فوق»؛ «الشريا»؛ «حُمَاة»؛ «النّضال». غير أنّ السّمات، لنعترفْ بذلك، تتداخل فيما بينها فإذا هي مترابطةٌ قائمٌ بعضُها على معاني بعضِها الآخر.

فهؤلاء الجزائريّون الشّهام، لهم هممٌ عالية بحيث تسمو فوق الثريا رفعةً وشموخاً؛ وتمثلُ بعضُ هذه الشِّيَم في النّضح عن الدّين الإسلاميّ حتّى تظلّ مكانتُه محترمة، وفي مقاومة الاحتلال حتّى يظلّ التّراب الوطنيّ محرّراً.

والحيز، هنا، كدأبه، في معظم أطواره في هذا النّصّ، شاسعُ غير متناه؛ فهو لا يزال يعلو ويشمخ؛ حتّى يجاوزَ موقع الثريا موقعاً. على حين أنّنا نشتمّ حيزاً آخر يمثُل في المصراع الثاني؛ ذلك بأنّ حماية الدّين لا تقع في فراغ، ولا تستقرّ في عدَم؛ ولكنّها تتمّ في حيز معلوم. على حين أنّ النّهوض بالمقاومة والنّضال لا يكون أيضاً إلاّ في حيز معلوم. وأمّا الزّمان فيظلّ مندساً في كون قوم الشاعر حُمَاةً للدّين؛ وهذه الحماية ترتبط حتماً بدلالة زمنيّة؛ مثلها مثل اتّخاذ النّضال والمقاومة دأباً مكرّراً.

17. لهم لسنُ العلومِ لها احتِجاجٌ وبِيضٌ ما يثلّمُها النّزالُ

يمكن قراءة قوله: «لسن» على وجهين اثنين: «لَسَن» بمعنى التّناهي في الفصاحة، والغاية في البلاغة؛ فيكون المقصود: هم فصحاءُ حين يلقَّنون العلوم، وحين يُلَقِّنونها أيضاً. وفصاحة اللّسان زينةٌ يقيِّضها الله لمن يشاء من عباده في جميع اللّغات، ولاسيّما لغة الضّاد التي لها وقْعٌ جماليّ آسرٌ لا يكاد يوجَد في غيرها إلاّ قليلاً؛ و«لِسْن» بمعنى اللّغة واللّسان والكلام، فتكون الغاية من الرّسالة الأدبيّة، في المصراع الأول، أنّ لقومه لغةً جميلة يعلّمون ويتعلّمون بها العلوم. وليس لهم اللّغة الجميلة التي يتلقَّوْن بها العلوم فحسْب؛ ولكن لهم عقل يُحَاجُّون به وينظِّرون. فهم فصحاءُ علماءُ منظِّرون.

وليس لهم ذلك فقط؛ ولكنْ لهم سيوف يصطنعونها عند النّزال، وسلاحُ شاكٍ يستخدمونه لدى القتال؛ فهم يجمعون بين السّيف والقلم، والعلم والعقل؛ وهذه أرقى مواصفات الحضارة والعزّ والرّقيّ لأمّة من الأمم.

ويمكن قراءة المصراع الأول قراءة تشاكليّة بحكم أنّ اللّسَنَ يتلاءم مع العلوم؛ والعلوم تتلاءم مع استعمال المنطق والحِجَاج، أو الاحتكام إلى العقل. على حين أنّ المصراع الثاني هو أيضاً يمكن قراءتُه تشاكُليّاً على أساس أنّ البِيض، أو السّيوف، (ويريد به هنا إلى السّلاح والقوّة أساساً؛ لأنّ السّيف على عهده كان استخدامُه في الحروب بدأ يقلّ أمام البنادق والمدافع؛ فهو سمة دالّة على القوّة العسكريّة التي أعدّت للدّفاع عن حوزة الوطن، وحماية اللّغة والدّين...) تتلاءم مع النّزال وهو مُنازلة الأعداء، في ساحات الهيجاء. وينهض معنى التّشاكل في المصراع الثاني على القوّة والشّجاعة والإباء؛ على حين أنّ التّشاكل في المصراع الأول ينهض على فصاحة اللّسان، وذكاء الجَنان، والاحتكام إلى الحجَى حيث كان قومه يُحَاجُونَ النّاسَ فيَحْجُونَهم، ويناظرونهم فيُفْحمونهم، ويُحَاجُّونَهم فيَبُزُّونهم.

ويبدو طفُورُ الحيز في هذا البيت ضعيفاً، إلاّ ما يكون من قوله: «ما يثلّمها النّزال»؛ حيث إنّ كلّ ذي ذهنٍ يستطيع أن يتصوّرَ هذا الجيش وهو ينازل ويناضل، ويقاوم ويقاتل، في ساحٍ رِحَاب؛ فالحيز قائم في الذهن حتماً. يضاف إلى ذلك أنّ هذا الحيز يتّصف بمُواصفات القعقعة والضّجيج، والحركة والعجيج، والصّراخ والأنين؛ لأنّ الحيز حيزُ قتالٍ ونزال؛ فالدّماء تسيل أنهاراً، والأشلاءُ تترامى شَعَاعاً، والغبار يتطاير حتّى يغشى آفاق الفضاء.

18. سلوا عنّا الفَرَانِسَ تُخْبِرْكُمْ   ويَصْدُق، إذ حكتْ، منها المَقالُ

لفصاحة الشّاعر وتحكّمه في العربيّة، ابتدع لأوّل مرّة هذا اللّفظ الجميل في اللّغة العربيّة، وهو «الفَرَانِس» الذي لو فهِم الفرنسيّون فخامته لكانوا تنازلوا عن نسبتهم الفرنسيّة واستعملوه؛ وهو لم يُطلقه عليهم تعظيماً، لأنّه لم يكن في موقف تعظيم العدوّ، ولا يفعل ذلك عاقل من النّاس على الأرض؛ ولكنّ العربيّة سالت شعابها بهذا الحرف على قريحته فاستعمله، فكان فخماً جميلاً. غير أنّنا لا نستبعد أنّه قد يكون أتى في معرض التّفخيم والتّضخيم للفرنسيّين؛ إذ بِعظَم العدوّ تشمخ عظمة الذات المدافعة. فأنْ يقاتل جيش يدّعي العظمةَ الخارقة جيشاً ضعيفاً في السّلاح، قليلاً في العَدد، متخلّفاً في التّدريب؛ لا ينبغي أن يُصبح جيشاً عظيماً كما تسولّ له ذلك نفسه؛ حتّى يَلقى منافساً حقيقيّاً. ويصدق هذا في المباريات الرّياضية وسَوائها... فربما، إذن، ذهب وهْمُ الشّاعر إلى هذا الاعتبار الذي تكون فيه عظمةُ المقاتِل من عظمة المُقاتَل.

ويبدو النّسج في هذا البيت مثيراً قويّاً؛ أرأيت أنّه ثاني بيتٍ في القصيدة الذي يبتدئ إنشائيّاً، لا خبريّاً؛ ثمّ أرأيت إلى جواب الأمر (تُخْبِرْكم) كيف فخُم في النّسج واستقام، وتمكّن في مكانه حتّى

حَصْحَص[22] وأقام؟ ثمّ كيف تأتّى له استعمالُ هذا الفعل المتّصل بضميرٍ تحت أداة التّوكيد الخفيف الذي لا يستقيم إلاّ للفحول؟! ثم انظر إلى هذه الجملة المعترضة بين الفعل وفاعله في المصراع الثاني: «ويصدُقُ – إذ حكت – منها المقال». وهذا الفعل المتبوع بـ «عنّا»: سَلُوا (ولم يقل، كما يقول عوامّ الكتّاب: «اسألوا») كيف مَنح النّسج فخامة ونَبَالةً، وأضفى عليه جمالاً وجلالة؟ كلّ أولئك أمورٌ قد تجعل من هذا البيت، من الوجهة الأسلوبيّة، بيتَ القصيد. ولكن حتّى من النّاحية الفخريّة يبدو البيتُ غيرَ مُعْتَاصٍ عليه ليتبوأ، مع البيت الخامس الذي سبق تحليله، المنزلةَ الأولى في القصيدة أيضاً:

سَلُوا عنّا الفَرانِسَ تُخْبِرَنْكُم!   ويصدُقُ – إذا حكتْ – منها المقالُ!

ولمّا كان النّسْج في هذا البيت قائماً على الحركيّة نجد نصّه يعتمد أربعة أفعال مختلفة: فيصطنع الماضي (حكَتْ)، والمضارع، أو المستقبل (تخبر + نكم)، (يصدق)، والأمر (سَلوا). فكأنّ كلّ الأزمنة النّحويّة التي تشتمل عليها الأفعال العربيّة، ماثلة في هذا البيت قائمة. فالماضي لحقيقة الأصالة، والحاضر للعيان والمشاهدة والاقتناع، والمستقبل لتوكيد أنّ ما حدث من قبلُ لن يُعْجِزهُ الحدوثُ مستقبلاً. غير أنّ زمن فعْل «حكَتْ» هو في الحقيقة دالّ على المستقبل؛ لأنّ الحَكْيَ الذي يحكيه الفرنسيّون بصدق عن عظمة الأمير والجزائريّين، يأتي بعد مُسا ءلتهم في الحاضر؛ ففيه مغالطة انزياحيّة اقتضتها البنية الإيقاعية للبيت.

وأيّاً كان الشّأن، فإنّ فعلاً واحداً هو الذي يتحكّم في بقيّة الأفعال، في هذا البيت، وهو «سَلوا» الحاضر الزّمنيّة؛ إذ كلّ الأزمنة الأخرى كأنّها كانت وقعت من قبل؛ فهي تحكي شيئاً حدث في الماضي؛ ولكنّه كان لا يبرح ماثلاً في الحاضر أيضاً.

ونجد تبايناً قائماً بين قوله: «عنّا» التي تمثّل الذاتيّة، والأنا الجماعيّة، و«الفرانس» الذي يمثّلون الطّرَف المعادي، الذي جاء من وراء البحر ليُذلّ شعباً ويحتلّ أرضاً.

وتوجد ألفاظٌ مفاتيحُ في هذا البيت نذكر منها:

1. سلوا عنّا الفرانسَ: ليست الدّعوة هنا إلى سؤال الفرنسيّين للإخبار عن الجزائريّين من أجل الشّكّ فيما يقول، أو الارتياب في مناقبهم وشيَمهم؛ ولكن من أجل تثبيت اليقين؛ فكأنّه سؤالٌ لا يعني إلاّ تقريراً لحكم ذهنيّ قائم في التّاريخ؛ أي أنّ الجزائريّين معروفون في التّاريخ بشجاعتهم الخارقة، وأنَفتهم الفائقة؛ فليس السّؤال عنهم هنا، إذن، إلاّ سؤال العارف.

2. تخبِرْكُمْ: وليس الإخبار، هنا أيضاً، من باب إخبار عارف لجاهل بشيء؛ ولكنّه إخبارٌ إشباعيّ لإثبات يقينيّة الحكم القائم في الذهن من قبل. فليس المسؤول بأعلم من السّائل عن هذا الأمر؛ أو قل: ليس السّائل بأقلّ معرفة من السّائل؛ فكأنّ السّؤال هنا، في نهاية الأمر، يعني عدم السّؤال.

3. ويصدق منها المقال: أي يجب أن يعترف الفرانس بالحقيقة في تاريخهم ومواقفهم العامّة بشجاعة الأمير ومن كان معه من الأبطال؛ فقد أبلَوا بلاء حسناً في المعارك؛

4. إذ حكّت: أي يجب على الفرنسيّين أن يقولوا الحقيقة عن الأمير وجيشه؛ لأنّ الحقيقة مهما يحاول المحاولون إخفاءها، فإنّها لا بدّ مُحَصْحِصةٌ في يوم من الأيّام؛ فيُعرف الصّادق من الكاذب، ويميَّز تمييزاً.

19. فكَم لي فيهمُ من يومِ حربٍ ... بـه افتـخـر الـزّمـان، ولايـزالُ[23]

نلاحظ أنّ نصّ القصيدة يصطنع عبارة «ولايزال» للمرّة

الثانية. على حين أنّنا نصادف النّاصّ يصطنع لأوّل مرّة أداةَ التّكثير الخبريّة وهي «كَم»؛ فهو هنا يريد أن يقول بتعبير آخر: ما أكثر ما كان لي فيهم أيّام حرب لم يزل الدّهر بها فخوراً. ويعني كلّ ذلك أنّ هذا البيت، كالذي سبقه، يجري في مُضطرَبِ الإنشائيّة. ولم يكن اصطناعُها في البيت الأخير من القصيدة اعتباطاً ولا اتّفاقاً؛ ولكنّه كان لطيّ كلّ ما قيل في سابق نصّ القصيدة في هذا البيت؛ فما أكثر الحروب التي خاضها الأمير على الفرنسيّين فأثخن فيهم إثخاناً، وما أكثر الأيّام البيضَ التي كانت له عليهم فحقّق فيها انتصارات أقرّ بها التّاريخ إقراراً.

ويبدو أنّ السّمات الزّمنيّة هي الطّاغية هنا؛ كأنّ الأمير الشّاعر كان يريد أن يُشْهِدَ الزّمانَ على قوله، أو ينادي الزّمانَ حتّى يذكّره بما يجب أن يسجّله من بطولات الجزائر:

1. فكم لي فيهم: تعني كم كان لي فيهم عبر الزّمان.
2. من يوم حرب: من أيّام ومعارك جرت في الماضي.
3. به افتخر الزّمان: أي ظلّ الزّمن حيِيَّ الذاكرة نَبِهاً إلى ما كنّا نفعل.
4. ولايزال: أي ولايزال الزّمن يسجّل من مآثرنا ما يسجّل إلى نهايته.

فهذه المعاني كلّها متشاكلة على سبيل الدّلالة الزّمنيّة.

ونجد في هذا البيت، كصنوه السّابق عليه، مفاتيحَ من الألفاظ، يحيل كلٌّ منها على عالم بعينه:

1. كم لي فيهم: أي ما أكثر ما كان لي عليهم.
2. يوم حرب: أي أيّام نضال ومقاومة خضتها ومن معي ضدّهم.
3. افتخر الزّمان: أي إثبات الفخر للزّمان الذي لشهرة مكارم الجزائريّين التي أمست معروفة في التّاريخ، مشهورة لدى العامّ والخاصّ:

وكان لنا، دوامَ الدهر، ذِكْرٌ   بذا نطق الكتاب، ولايزال

أصبحت من تراث التاريخ السّرمديّ يفتخر هو أيضاً بها؛ لأنّها تنضّر وجهه، وتؤلّق سيرته؛ وتجعل وجودَه ذا معنىً في مسار الدّهر.

4. ولايزال: السّمة المفتاح التي يغلق بها الشّاعرُ النّصَّ الذي كان ابتدأه بقوله:

«لنا في كلّ مكرمة مجال».

وكأنّ «به» في قوله: «به افتخر الزّمان» هو ضمير مدسوس على المذكّر؛ وكأنّ النّصّ كان يريد أن يقول؛ لكي يَغتديَ دائريّاً:

بها افتخر الزّمان ولايزال.

وكأنّ القصيدة كلّها تطوي ما قيل فيها في هذا البيت المركّب من البيت الأوّل والأخير:

لنا في كلّ مكرمةٍ مجالُ (...)   بها افتخر الزّمان ولايزال!

* * *

ثانياً: تحليل قصيدة الطّيّب بن المختار

نصّ القصيدة:

1. بكُمُ السّماحةُ والمروءة ألبستْ   ثوب البهاء، يا بَضعة المختار
2. وتشرّفتْ، وتنوّرتْ، وتزخرفت   أحوالكم، يا نخبة الأخيار
3. وترونقتْ، وتزيّنت بمحاسنٍ   وتملّكتْ، وتزوّدتْ بفخار
4. وتطهّرتْ، وتطيّبتْ، بل أشرقتْ   وتلألأتْ كتلألؤِ الأقمار
5. وإذا فُقدتم من لنا من بعدكم؟   ومَن الخليفةُ بعدكم في الدّار

6. جاوزتمُ في المجد حدّ ذوي النُّهى — وسموتُمُ في رفعة المقدار
7. ونحوتمُ آثار قوم قبلكم — بتهجّدٍ وتلاوة الأذكار
8. وملكتمُ فزهدتمُ؛ وقدرتمُ — فعفوتم يا قاهري الكفّارِ
9. عوفيتم، وشُفيتُمُ، وكُفيتمُ — وسلمتمُ، دوماً، من الأضرار
10. وحُرستمُ، ومُنعتمُ، وكنفتمُ — بمقدَّسٍ، متكبِّرٍ جبّار
11. كم بالزّمان أُصبتمُ، وأُذيتمُ — فصبرتم لتلاعب .....
12. ولطالما غَلَبتُمُ وظفرتُمُ — ونُصرتمُ بتناصر الأنصار
13. ولطالما أعطيتم ومنعتمُ — وبذلتم بقرارة الأكدار
14. جاهدتمُ في اللّه حقّ جهاده — حتّى الأمان أضا كشمس نهار
15. دار السّلامة والمبرّة والبقا — لكمُ، وللأعداء دارُ بَوار
16. مذ غبتمُ، أحبابَنا، ونأيتمُ — يا حِيرتي والدمعُ كالأنهار
17. واحسرتي وكآبتي وصبابتي — وشكايتي للمالك القهّار
18. وتأسّفي وتكفّفي وتعفّفي — وتلطّفي صبراً على الثّعمار
19. جودوا بوصلكم الجميلِ فإنّ لي — فيه الحياة مدى الزّمان الجاري[24]

* * *

1. بكُمُ السّماحةُ والمروءةُ أُلبستْ — ثوبَ البهَا، يا بَضعةَ المختار

يبدو أنّ نسْج هذه القصيدة ينهض أساساً على اللّعب باللّغة، والتّفنّن في اصطناع الإيقاع الدّاخليّ بشكلٍ مثير. ولعلّها أن تكون القصيدة الأولى التي قيلت في الثماني عشرة سنة المتّصلة بمقاومة الأمير، وتستميز بهذه الخصائص الشّكليّة. وإذا كانت التّصوير الفنّيّ يكاد يكون غائباً من هذا النّصّ فإنّ اللّعب باللّغة، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، يمثل الخاصيّة الشّكليّة الأولى له.

كما أنّنا نلاحظ أنّ الشّاعر كان ربما اضطرّ إلى قصر الممدود للضّرورة الشّعريّة؛ وكان يمكنه أن ينحُوَ منحىً آخرَ من النّسج لو كانت اللّغة الشّعريّة تُسعفه على النّحو الذي كان يريد؛ وذلك مثل قوله: «ثوب البها» (يريد: «البهاء»)؛ وكقوله: «حتّى الأمان أضا» (يريد: «أضاءَ»)؛ وكقوله: «والبقا» (يريد: «البقاء»).

وتبدو صنعةُ الكلام في تقديم الجارّ والمجرور على المتعلّق به؛ وهو تقديم يحيل على نكتة نسجيّة جميلة تندرج ضمن اللّغة الشّعريّة الانزياحيّة حيث كلّ المتأخّرات من عناصر الكلام تصبّ في المتقدّم وتتعلّق به، لا نحوياً فقط، ولكنْ فنّيّاً، أو انزياحياً، أيضاً؛ وهو الأهمّ. فكأنّ الكلام في أصله كان: «أيّها الخيِّر الكريم! لقد ارتدَت السّماحةُ والمروءة حُلل البهاء بفضلكم».

وأوّل ما يمكن أن نومئ إليه، في القراءة الفنّيّة لهذا البيت، هو تداخل النّسج الخبريّ مع الإنشائيّ وإحالة بعضهما على بعضهما الآخر في ترابط وثيق. فقد تأخّر التّشكيل الإنشائيّ على الخبريّ، ولكنّ ذلك كان على سبيل المغالطة الأسلوبيّة؛ وإلاّ فإنّ النّداء، وهو من عناصر الإنشاء، يتصدّر الكلام، غالباً، أولاً لا آخراً. على حين أنّ هناك مجازاً في النّسج يمثُل في قوله: «ألبست ثوب البَها» (البهاء)؛ فقد تقبّلت السّماحة والمروءة أن ترتديا من مكارم الأمير ما جعلهما تتَرَهْيَآنِ في حُلل الجمال والجلال.

ويمكن معالجةُ هذا النّسج بتحليل سيمَائيّ لا بلاغيّ؛ وذلك باعتبار أنّ تأخير النّداء في هذا النّسْج إنّما هو ضرْبٌ من الانزياح النّسْجيّ؛ لأنّ النّداء يكون في مألوف العادة أولاً لا آخراً، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك. ومادام النّاصّ أخّره فقد جاء ذلك على سبيل التّزييح والتّحريف.

ويبدو الكلام في هذه الوحدة الشّعريّة متّسماً بالثبات والسّكون

أكثر من اتّسامه بالحركة والتّجدّد. ولقد يعني ذلك أنّ صفتَي المروءة والسّماحة أصبحتا جزءاً من مآثر الشّخصيّة الشّعريّة ومكارمها فهما ملازمتان لها، متمحّضتان لها على سبيل التّأبيد. كما أنّ مناداة الشّخصيّة الشّعريّة بأنّها «بَضعة المختار»[25] توكيد آخر على تكريس هذا الثبات في خصالها الشّريفة، ومآثرها الكريمة.

ويتشاكل لفظا «السّماحة والمروءة» على طائفة من المستويات: فعلى المستوى النّحويّ يصادفنا (اسم + مرفوع + معرّف بالألف واللام + دالّ على مؤنث + غير عاقل)؛ وأمّا على المستوى المرفولوجيّ (وذلك على الرّغم من اختلاف بنائَي اللّفظين من الوجهة المرفولوجيّة، إلاّ أنّ امتداد الحرف الثاني (بإسقاط «أل»): الأول بالمدّ المفتوح، والآخر بالمدّ المرفوع) فإنّ اقتراب التماثل بين السّمتين الاثنتين يجعلهما أقرب ما تكونان إلى التّشاكل المرفولوجيّ.

2. وتشرَّفتْ، وتنوَّرتْ، وتزخرفَتْ أحوالُكمْ، يا نخبةَ الأخيار

تختلف البنية النّسجيّة لهذا البيت عن سابقه فتختلفان إفرادياً وتركيبياً معاً. ويبدو هذا البيت أثرى نسْجاً من صنوه السّابق، وخصوصاً على المستويين الإيقاعيّ والمرفولوجيّ. غير أنّ الذي يُلحقه بصنوه السّابق أنّ هذا أيضاً تتنازعه الخبريّة أولاً، والإنشائيّة آخراً؛ وذلك إلى حدّ التماثل التّشاكليّ القائم على اتّحاد العناصر وتماثل السّمات:

في البيت الأول: «يا بَضعةَ المختار».

وفي البيت الثاني: «يا نُخبة الأخيار».

وليس بعسير على أيّ قارئ أن يلاحظ هذا التّتابع الإيقاعيّ الموظّف بقصديّة فنّيّة باديَة الماثل في المصراع الأول:

وتشرّفتْ؛ وتنوّرتْ؛ وتزخرفتْ.

فالتّشاكل النّسجيّ تامّ بين السّمتين الأوليَيْن (وتشرّفت، وتنوّرت)، وناقص بالقياس إلى السّمة الثالثة. غير أنّ هذا النّقص لا يرقى إلى مستوى الاختلاف، وإنّما هو وارد في تفاصيل تركيب البنية، لا في أصلها. ولقد تولّد عن التّشاكل النّسجيّ المرفولوجيّ تشاكلٌ آخرُ، بحكم ذلك، امتدّ إلى المستوى الصّوتيّ: فهناك من وجهة:

وتشرّ؛ وتنّو؛ وتزخْرَ.

وهناك من وجهة أخراة:

فَتْ (من قوله: «وتشرّفت»)؛ رَتْ (من قوله: «وتنوّرتْ»)؛ فتْ (من قوله: «وتزخرفت»).

وهنا أيضاً يمثل فونيمان متماثلان وهما الأوّل والثالث (فتْ؛ فتْ)، على حين أنّ الفونيم الثاني لا يرتبط صوتياً إلاّ بنبرة صوتيّة واحدة وهي «ـتْ» (من قوله: «وتنوّرت»).

والمثير هنا للنّظر حقاً إجمال فاعلٍ واحدٍ لثلاثة أفعالٍ كلٌّ منهما يجسّد حالاً طيّبةً من أحوال الشّخصيّة الشّعريّة الممدوحة، وهي شخصيّة الأمير عبدالقادر. ويتولّد عن هذا النّسج التّشاكليّ أنّ النّاسَ كان يريد أن ينسج على هذا النّحو: «وتشرّفت أحوالكم، وتنوّرت، وتزخرفت» فلم يُسْعفه الإيقاع.

وكما أنّ هذا البيت يتشاكل مع سابقه بفضل قوله: «يا نُخْبةَ الأخيار» الذي قابل قولَه الآخَر: «يا بَضْعةَ المختار»؛ فإنّ قوله في البيت السّابق «ألبستْ» كان بمثابة التّمهيد التّشاكليّ لهذه المتشاكلات المتعاقبة في الأبيات الثلاثة التي تتلو البيت الأوّل:

ألبستْ؛ وتشرّفتْ؛ وتنوّرتْ؛ وتزخرفتْ؛ وتزيّنتْ؛ وتملّكتْ؛ وتزوّدتْ؛ وتطهّرتْ؛ وتطيّبتْ؛ بل أشرقتْ؛ وتلألأتْ: حيث نُلفي اثني عشر عنصراً يمثُل في نظام النّسج على سيرة واحدة من بنية الكلام.

ويستميز نسْج هذه الوحدة الشّعريّة بحركيّة زمنيّة وفعليّة تشبه الحركيّة السّرديّة؛ أرأيت أنّ كلّ عنصر من العناصر الثلاثة المتتالية على سبيل التّشاكل تشي بحركيّة باديَة: وتشرّفت، وتنورّت، وتزخرفت. وعلى أنّنا لا نحسب أنّ الواو التي تسبق كلّ عنصر لسانيّ هي واو عطف فيكون في المعنى تعاقبٌ وتوالٍ؛ ولكنّنا نعتقد أنّها واو التّآني، إذا قبلَ منّا النّحاةُ هذا المصطلح؛ أي أنّ الواو في الحقيقة لا ترتّب ولا تعقّب؛ ولكنّها كانت للتآني بحيث إنّ الحدث الماثل في كلّ عنصر لسانيّ لا يعني أنّ بعضه وارد عقب بعضٍ آخر؛ ولكنّ تشرُّفَ الأحوال وتنوّرها وتزخرفها وقعت كلّها في آنٍ واحد. وبفضل هذه القراءة فإنّ هذه الصّفات المغروسة في خَلاَق الأمير كانت فيه جملة واحدة؛ ولم يأت بعضها وراء بعضٍ.

ولقد يعني ذلك أنّ هذا الزّمن المندمج بعضُهُ في بعضه الآخَر هو زمن الدّيمومة والثبات، لا زمن الماضي المنقطع ببلوغه الحاضر أو اتّصاله به؛ والآية على ذلك أنّ الشّاعر ينادي الممدوح. ولا يعقل أن يكون النّداء الدالّ على حضور الاتّصال ووقوعه في اللّحظة الحاضرة قائماً على زمنيّة ماضية انقطعت. ولقد يعني ذلك كلّه أنّ الكلام يجنح لزمنيّة حاضرة تحملها أدوات زمنيّة ماضية على سبيل المغالطة الأسلوبيّة، أو على سبيل الانزياح والانحراف. وكأنّ أصل الكلام: إنّ أحوالكم، يا نخبة الأخيار، لاتزال تتشرّف، وتتنوّر، وتتزخرف...

3. وترَوْنقتْ، وتزيّنت بمَحاسِنٍ وتملّكتْ، وتزوّدتْ بفَخَار

يندرج نظام النّسْج لهذا البيت ضمن النّظام النّسجيّ في البيت السّابق، ولا سيّما المصراع الأوّلُ منه. غير أنّ هذا زاد عليه بامتداده إلى المصراع الثاني؛ فقد وردت أربعة عناصر لسانيّة[26] متماثلة، اثنان في المصراع الأوّل، واثنان آخَران في المصراع الثاني؛ بحيث يتيح لها هذا التّماثل أن تتشاكل في نظامها النّسجيّ فيما بينها. فقد ورد

عنصران لسانيّان متشاكلان (وترونقتْ، وتزيّنتْ) في المصراع الأوّل يلحقهما عنصر ثالث يفقد العلاقة النّظاميّة بهما، ويرتبط بالعنصر اللّسانيّ الثالث من المصراع الثاني (وهو : «بمحاسن» الذي يقترب في نظامه النّسجيّ من قوله: «بفخار»).

ولقد كنّا قضَينا بديمومة الزّمن في العناصر اللّسانيّة المتشاكلة في البيت السّابق؛ ثمّ لمّا كان نظام الكلام لايزال ماضياً على منوال الكلام في ذلك البيت؛ فإنّنا نقضي هنا أيضاً بديمومة الزّمن في العناصر الأربعة اللّسانيّة المتشاكلة في هذا البيت. فكأنّ اصطناع الماضي وإرادة الحاضر به يشبه أسلوب الدّعاء، حين يقول قائل: «حفظك الله!» (فهو إنّما يدعو له بالحفظ في الزّمن الحاضر والمستقبل؛ لأنّ الزّمن الماضي هنا غير وارد منطقياً). ذلك بأنّ التّرونق، والتّزيّن، والتّملّك، والتّزوّد يتعلّق بأحوال الأمير التي تعني هنا مكارمه وخصاله العظيمة في الحرب والسّلم، ولمواطنيه وللنّاس كافّة.

ونلاحظ أنّ تكرار العناصر اللّسانيّة الأربعة داخل الوحدة الشّعريّة منحها إيقاعاً داخلياً جميلاً.

4. وتطهّرتْ، وتطيّبتْ، بل أشرقتْ وتـلألأتْ كـتـلألُـؤ الأقـمـار

ولا يقال إلاّ نحو ذلك في عناصر هذا البيت المتكرّرة؛ فقد أتاحت له أن يقوم على إيقاع داخليّ قلّ أن ألفينا له مثيلاً في الشّعر العربيّ طوال القرنين الأخيرين. وليس يعني هذا الحكم حكم قيمة؛ ولكنّه يعني مجرّد حكم لوصف الأشياء:

وتطهّرت، وتطيّبتْ؛

بل أشرقت، وتلألأتْ.

ويطالعنا في نسج هذا البيت اصطناع التّشبيه لأوّل مرّة بعد خلوّ الأبيات الثلاثة السّابقة من ذلك (وذلك على الرّغم من وجود استعارة

في البيت الأوّل تمثُل في قوله: «ألبستْ ثوب البَها»)؛ وهو قوله: «كتلألؤ الأقمار». غير أنّه من الوجهة الجماليّة لا يكتسي أهمّيّة كبيرة إذ كان جزءاً من التّلألؤ الذي سبق التّشبيه. ويضاف إلى ذلك أنّ التّلألؤ يكون خاصّاً بالنّجم أو البرق حين يومض أو النّار حين تتأجّج؛ ذلك بأنّ القمر ينير لأنّ ضوءه، في عُفْرِ اللّيالي، كاسحٌ غامر..

وأمّا الذي يعترض على جمع القمر في هذا التّشبيه حيث كان من الأولى تشبيه المكارم بتلألؤ القمر، لا بتلألؤ الأقمار: فبالإضافة إلى أنّ اصطناع الجمع هنا كان لمجرّد الوظيفة الإيقاعيّة (إقامة وزن البيت)؛ فإنّه لا يعجزنا قراءة الجمع هنا قراءة سيمائيّة؛ وذلك لأنّ الأمر يتمحّض في هذا الكلام لأحوال الأمير ومكارمه التي لاتزال تشرق وتلألأ كالأقمار. فالجمع هنا للتّكثير؛ وذلك على أساس أنّ الصّفات القائمة، والتي تمّ سردها في الأبيات السّابقة هي كثيرةٌ؛ فأُريدَ أن يكون هذا الجمع ليتلاءم مع تعدّد المحاسن الكثيرة المسرودة.

ويصدق على الزّمن ما كان صدق عليه فيما سبق من تحليل الأبيات الفارطة.

ويطالعنا في هذا البيت محاسنُ جديدة لم تذكر من قبل؛ وهي التّعطّر. فبعد أن كانت السّمات بصريّة كما في قوله: «تزخرفت»، وبصريّة ضوئيّة كما في قوله: «وتنورّت» (من النُّور، بضمّ النّون. وعلى أنّه يمكن قراءتُها على أساس أنّ قصديّة الشّاعر كانت "النَّور" بفتحها. وفي الحالين تظلّ السّمة بصريّة؛ غير أنّها في الثانية تزيد عليها بالعبق فتستحيل السّمة إلى بصريّة شمّيّة معاً)؛ فإنّ السّمات في هذا البيت تتّخذ ثلاثة مناحٍ:

1. السّمة المائيّة: وتتمحّض للتّطهّر الذي يُقرأ على وجهين: التطهّر المعنويّ، والتّطهّر الجسميّ. ولا يكون أحدهما، في الغالب، إلاّ مرتبطاً بالآخر. ولعلّ الشّاعر كان يقصد إلى قوله تعالى: ﴿إنّ الله

يُحِبُّ التّوّابين، ويحبُّ المتطهِّرين﴾[27]، فتناصُّ معه حيث المقامُ يقتضي شيئاً من ذلك.

2. السّمة العطريّة: وتمثل في قوله: «وتطيّبت» وهي من الطِّيبِ بمعنى العطر العبق.
3. السّمة الإشراقيّة: وتمثل في قوله: «وأشرقت»، وهي من الإشراق الذي يراد به إلى النّور المعنويّ لا إلى النّور الماديّ.
4. السِّمَة النّورانيّة المركّبة، وتمثُل في قوله: «وتلألأتْ كتلألُؤِ الأقمار».

والحقّ أنّ هذه السّمات في عامّتها مجرّدة لا محسوسة، ومعنويّة لا ماديّة. فهي محاسن مطهِّرة، معطِّرة، مشرقة، متلألئة جميعاً.

5. وإذا فُقِدتم من لنا من بعدكم؟ ومن الخليفةُ بعدكم في الدّار

سنلاحظ في قصيدة من الشّعر الشّعبيّ للمهنانيّ قالها بعد وفاة المجاهد الشّيخ أبي عمامة أنّ المهناني نقل هذه الصّورة الحزينة نفسَها فصوّرها في شعره؛ وذلك على الرّغم من أنّ العاطفة في القصيدة الشّعبيّة أحرّ، واللّهجة أصدق؛ وذلك حين يقول، من بين ما يقول:

من فقدك يا الشّيخ دْخَلتّها خذلان ويبّسْ نْباتها شوايف وقعادي

بعد غْطايا أصبحت من ستري عريان وما نعرف واشته اهْدفْ سال وسادي

ويا مرقّدْني على قفايَ في الامان ويا مورّثني بلادْ غير بلادي[28]**!**

ولعلّ الذي يرقّي من جماليّة النّسج في هذا البيت -الفصيح- أنّ الشّاعر تساءل فيه مرّتين؛ ممّا يعكس الحيرة والسُّمود اللّذين كانا يغمران نفسَه، ويُقلقان ضميره:

- مَن لنا مِن بعدكم؟

- ومَن الخليفةُ، بعدكم، في الدّار؟

وذلك على الرّغم من أنّ التّساؤل الثاني هو عينه الوارد في التّساؤل الأوّل.

ونلاحظ أنّ هذا البيت اشتمل، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، على تساؤلين ممّا يجعله غنيّاً بالإنشائيّة التي تجسّد، هنا، الحيرة والقلق والسّمود. كما اشتمل، نتيجة لذلك، على تشاكلات معنويّة تمثُلُ خصوصاً في قوله:

- مَن لنا من بعدكم؟

- ومن الخليفة بعدكم؟

فكلّ من هذين التّعبيرين يحيل على حالة ممكنة الحدوث مستقبلاً وتسبّب للشّخصيّة الشّعريّة ضيراً، وتُلحق به خطراً.

وعلى أنّ التّشاكل هنا يجاوز العمق إلى السّطح حيث يمكن استخلاص تشاكلات لفظيّة من قوله: مَن؛ مَن. ثمّ من قوله: بعدكم؛ بعدكم.

على حين أنّنا لا نستبعد وجود تشاكل في المعنى العامّ لهذه الوحدة الشّعريّة حيث إنّ قوله المشروط: «وإذا فقدتم» يعني غياباً احتماليّاً لوجود؛ في حين أنّ كلّ ما يعقبه من كلام في البيت لا يحيل إلاّ على هذا المعنى نفسه؛ وذلك بحكم شرطيّة «وإذا فقدتم».

6. جاوزتم في المجد حدّ ذوي النُّهى وسموتُمُ في رفعة المِقْدار

يتميّز نسج هذا البيت بتشاكل خفيف يتجسّد في قوله:

- جاوزتم.

- وسموتم.

ويمتدّ التّشاكل هنا على المستويَين الدّلاليّ والنّسجيّ؛ فعلى المستوى الأوّل نجد كلاً منهما ينتهي، إيقاعيّاً، بمثل ما ينتهي به صنوه: وزْتُم (من قوله: «جاوزتم»)؛ مَوْتُمْ (من قوله: «وسموتم»). وأمّا على مستوى المعنى العميق فإنّ المجاوزة والتّسامي يتميّز معنى كلّ منهما بالتّطلّع إلى بلوغ غاية في العلوّ والانفلات. فالمعنيان إذن متشاكلان.

ويمتدّ التّشاكل المعنويّ إلى سِمَات أخراة مركّبة، في هذا البيت، وخصوصاً في قوليه: «في المجد»؛ «في رفعة المقدار». فارتفاع القدر هو سموّ المكانة وتبوُّأ المنزلة؛ مثله مثل المجد الذي هو مجموعة من المكارم والخلال يكتسبها الشّخص أو يرثها، أو يكتسبها ويرثها معاً، فتجعل منه شخصاً ماجداً.

ومجاوزة الحدّ لا تعني الحيز الحقيقيّ الممتدّ أو المرتفع؛ ولكنّها تمثّل حيزاً معنويّاً يدرك بحاسّة الإدراك، ولا يقاس بالمساحة. على حين أن الزّمن الماثل هنا على دلالته الظّاهرة على الماضي؛ إلاّ أنّه يبدو ممتدّاً في الماضي وفي الحاضر: فالمجد المُكتسَب في الماضي أصبح مَكسباً قائماً يمثّل جملة من مكارمه ومآثره.

7. ونحوْتمُ آثار قومٍ قبلكم   بتهجّدٍ وتلاوةِ الأذكار

يتشاكل قوله في هذا البيت: «ونحَوْتُمُ» مع قوله في البيت السّابق: «وسمَوْتُمُ» تشاكلَ مماثلةٍ نسجيّة. كما يتشاكل معه معنويّاً من حيث إنّ الذي ينحو آثار الأكارم والأتقياء؛ هو في الحقيقة يتسامى بنفسه، ويترفّع عن الدّنايا، ويلتمس كلّ ما هو نافعٌ وخيِّر له، وللنّاس؛ فالتّشاكل، من منظور هذه القراءة، يشمل السّطح والعمق جميعاً.

ويتشاكل قوله: «بتهجّد» مع قوله: «وتلاوة الأذكار» حيث إنّ كلَّ منهما يضطرب في مُضطرَب الآخر. كما أنّهما يتشاكلان، هما

أيضاً معاً، مع قوله: «ونحوتم آثار قوم قبلكم»؛ لأنّ آثار أولئك القوم لا تعني شيئاً غير التّهجّد والذكْر.

ويتباين الزّمان هنا، ظاهريّاً على الأقلّ، فيشمل الماضي البعيد الممتدّ إلى كلّ الصّالحين والعُبّاد انطلاقاً من عهد رسول الله صلّى الله عليه وسلّم إلى ما قُبَيْل زمن الأمير، ويمثُل هذا الزّمن الماضي في قوليه: «آثار قومٍ»؛ «قبْلكم»؛ إذ لا يجوز للآثار أن تكون إلاّ في زمن متقدّم على الزّمن الـمَعيش. وأمّا «قبلكم» فهو من الوضوح والظّهور بحيث لا يفتقر إلى تعليق. في حين أنّ الزمن الحاضر يتجسّد في سلوك شخصيّة الأمير الممدوحة وذلك من حيث اتّصافها بالتزام التّهجّد وتلاوة القرآن، وترطيب اللّسان بالأذكار الصّوفيّة.

8. وملكتم فزهِدتُمُ؛ وقدَرتمُ فعفوتمُ: يا قاهرِي الكفّار

يستمر التّشاكل النّسجيّ والصّوتيّ الذي يميّز سطح هذه القصيدة التي تمدح رمز المقاومة الوطنيّة وهو الأمير عبدالقادر؛ فإذا النّاصّ ينسج هنا على ما كان ينسج عليه في الأبيات السّابقة؛ فبعد أن كان قال: «ونحوتمُ» التي كانت منسوجة على غرار قوله في البيت الذي قبله: «وسموتمُ» المتشاكلة مع قوله في البيت الذي قبله أيضاً: «فقَدتم». كما سينسج على نظام هذا الكلام في الأبيات الآتية. فبعد أن كنّا ألفيناه ينسج على غرار «ألبسْتَ» فيسرد بعدها إحْدى عشرةَ سمةً متشاكلة معها نسْجيّاً؛ نُلفيه، من بعد ذلك، يعمد إلى استنزاف اللّغة بإتيانه بأكثر من ذلك بكثير حيث يسرد سبعاً وعشرين سمةً على غرار «فقدتم» في أحد عشر بيتاً:

فقدتم (5)؛ جاوزتم، وسموتمُ (6)؛ ونحوتم (7)؛ وملكتم، فزهدتمُ، وقدرتمُ، فعفوتُمُ (8)؛ عوفيتُمُ، وشُفيتُمُ، وكُفيتم، وسلمتمُ (9)؛ وحُرِستمُ، ومنعتمُ، وكُنفتُمُ (10)؛ أُصِبتمُ، وأُذِيتمُ، فصبرتمُ

(11)؛ غُلِّبتمُ، وظفرتمُ، ونُصرتُمُ (12)؛ أعطيتم، ومنعتمُ، وبذلتم (13)؛ جاهدتم (14)؛ غبتمُ، ونأيتمُ (16).

ولعلّ أوّل ما يجب الإيماءةُ إليه وقد شئنا تحليلَ هذه السّمات أنّ كثيراً منها يندرج ضمن البناء الإنشائيّ للكلام؛ لأنّها وردت بمعنى الدّعاء مثل: عُوفيتم، وشُفيتم... فإنّما كان يريد إلى قوله: عافاك اللّه، وشافاك اللّه؛ فبناها للمجهول من باب الإثارة وفتْح كلّ الاحتمالات الدّلاليّة للتّلقّي. هذا أمر.

والأمر الآخر أنّ هذه السّمات تبتدئ بالفقدان (فقدتم)، وتنتهي بالنّأي والغياب (غبتم، ونأيتم). ويعني ذلك كلّه أنّ الفكرة التي كانت مهيمنةً على النّاصّ هي هوس الفقدان والفراق والغياب بعد استسلام الأمير للفرنسيّين.

ويقوم نظام النّسج، من حيث العمق، في البيت المطروح للتّحليل، على الخبر والإنشاء الماثل في النّداء الذي انتهى به نسج البيت. كما يقوم على نظام التّباين بين السّمات الأربع:

- وملكتم # فزهدتم.
- وقدرتمُ # فعفوتم.

فالمُلك لم يزد الممدوح إلاّ زهداً في الحياة، ورغبة عنها؛ على حين أنّ قوّته وقدرته لم تزيداهُ إلاّ حبّاً في العفو على النّاس.

ويتشاكل الملكُ والقدرة مع قوله: «يا قاهري الكفّار». على حين أنّ الزّهد (فزهدتم) يتشاكل مع العفو في قوله: «فعفوتم».

والزّمن هنا مصروف إلى الماضي كما هو ماثل في الأفعال الماضية، فهو زمن نحويّ بسيط؛ إذ ينصرف إلى عهد وقع ثم ولّى، وحدث ثمّ غبر. فحتّى قهر الكفّار الذي جاء في صيغة النّداء ماثل في الماضي حيث إنّ اسم الفاعل هنا المرتبط بالنّداء (يا قاهر) يعمل عمل

فعله في الماضي؛ فكأنّه قال: يا مَن قهرت الكفّارَ حين كنت تجاهد وجيشك من أجل الحيلولة بين الفرنسيّين واحتلالهم الوطن العزيز.

9. عوفيتم، وشُفيتُمُ، وكُفيتم وسلِمتمُ، دوماً، من الأضرار

يقع نسْج هذا البيت تحت دائرة الإنشائيّة حيث إنّ النّاصّ يُطلق عنان حبّه للدّعاء للأمير الممدوح بالخير؛ فهو يدعو له بالعافية، والشّفاء، والكفاية، والسّلامة من الأضرار. غير أنّ تتابع هذه العناصر اللّسانيّة على نسق واحد أفضى إلى إنتاج تشاكل سطحيّ يمثل في: «فتُمُ» (من قوله: «عُوفيتم»؛ «شوفيتم»؛ «كُفيتم»)، يضاف إلى هذه المتشاكلات الصّوتيّة والمرفولوجيّة تشاكل رابع، وهو الماثل في قوله: «وسلِمْتُمُ». ولم نذكره مع العناصر اللّسانيّة المتشاكلة الثلاثة، لأنّه ينقص عنها بمقطع صوتيّ واحد على الرّغم من أنّ العناصر اللّسانيّة، أربعتها، تتماثل في مقطع: «تُمُ».

وأمّا على المستوى المعنويّ فإنّ التّشاكل يقوم في كلّ العناصر اللّسانيّة الأربعة حيث إنّ معانيها تضطرب كلّها في مضطرب الرّجاء، والدّعاء للأمير بالخير.

ولمّا كان الكلام هنا وارداً على سبيل الإنشاء فإنّ الزّمن النّحويّ الماثل ظاهراً في العناصر الدّعائيّة ليس إلاّ وهميّاً؛ إذ الزّمن هنا مستمرٌّ؛ إذ لا يعقل أن يدعوَ المادح للأمير بهذه الدّعوات في الماضي فقط؛ بل إنّ العرب تستعمل في مثل هذه الأطوار الماضي وتريد به إلى الحاضر والمستقبل. والآية على ذلك أنّه وكّدَ هذا المزعمَ بسمة دالّة صراحة على أبديّة الزّمن وديمومته، وهي قوله: «دوماً». وهو أمر، على كلّ حال، معروف مألوف في العربيّة.

10. وحُرستمُ، ومُنعتمُ، وكُنِفتمُ بمقدَّسٍ، متكبّرٍ جبّار

ويكاد ما سرى على البيت السّابق يسري على هذا؛ فهذا

البيت، هو أيضا، واقعٌ تحت دائرة الإنشائيّة لأنّه يجري مجرى الدّعاء. فالشّاعر يدعو للأمير بأن يحفظه اللّه ويكلأه من كلّ مكروه باصطناع المعاني التي تؤدّي عنه ذلك. وهو يذكر اللّه تبارك وتعالى هنا صراحةً بعد أن آثر في الأبيات السّابقة الدّعائيّة بناء، للمجهول؛ وذلك حين يقول:

وحُرستُم.......................   بمُقدَّسٍ، متكبِّرٍ، جبّار

فاللّه القدّوس، المتكبّر، الجبّار هو حافظُ الأمير وكالئُه من كلّ ضير أو مكروه.

ويمثُل التّشاكل في هذا البيت بعنفوان حيث يشمل السّطح كما يشمل العمق؛ فعلى المستوى السّطحيّ نلاحظ تتابُعَ ثلاثة عناصرَ لسانيّة على هيئة واحدة من الصّوت والنّسج؛ فالتّشاكل يمثُل مرفولوجيّاً، وإيقاعيّاً، ونحويّاً جميعاً. على حين أنّ المستوى العمقيّ لا يأتي شيئا غير توكيد التّشاكل السّطحي حيث إنّ العناصر الثلاثة مجتمعةً تنهض بوظيفة الدّعاء.

فإذا مضَينا إلى المصراع الثاني ألفينا الثلاثةَ العناصرَ اللّغويّة التي تشكّله تتابَع على هيئة متماثلة من حيث الإيقاعُ والنّحوُ:

بمقدّسٍ، متكبّر، جبّار.

على حين أنّ العمق ينهض بالوظيفة التّشاكليّة نفسها التي نهض بها السّطح؛ وذلك بحكم أنّ العناصر اللّغويّة الثلاثة هي من أسماء اللّه الحسنى (وقد اضطرّ الشّاعر إلى اصطناع «المقدّس» مكان «القدّوس» من أجل إقامة الإيقاع).

وأمّا الزّمن فهو يتشاكل في العناصر الثلاثة تشاكلاً على غير ظاهر النّسج؛ أي أنّ الماضي يعني هنا الحاضر، بل يعني المستقبل أيضاً؛ لأنّ الأمر، ولنكرّرْ ذلك، يتمحّض للدّعاء.

11. كم بالزّمان أُصِبتمُ، وأُذِيتمُ   فـصـبـرتمُ لِـتـلاعُـب الأقـدار

يتصدّر هذا البيت نظام نسجيّ قائم على استعمال الإنشائيّة وذلك بصياغته في «كم» الخبريّة: كم بالزّمان أصبتم!... ولمّا كان ما بعد هذا التّعبير واقعٌ، نحويّاً، تحت دائرة العطف، وخصوصاً قوله «وأذيتم» فإنّ كلّ النّسج في المصراع الأوّل يستحيل إنشائيّاً.

تتشاكل ثلاثة عناصر لسانيّة، في هذا البيت، مع صِنْواتها السّابقات واللاّحقات، كما سبق ملاحظةُ ذلك؛ كما تتشاكل مع نفسها سطحاً، ولاسيّما في المقاطع الأخيرة منها: تُمُ؛ تُمُ؛ تُمُ (من قوله: «أصِبتمُ؛ أذِيتُمُ؛ فصبرتمُ»)، وعُمقاً: بحكم أنّ المصائب التي كانت تصيب الممدوح والأذاة هما معاً ناكئتان له مؤذيتان. وأمّا سمة الصبر، وهي سمة مجرّدة، فهي تتقابل مع السّمتين السّابقتين فتتعلّق بهما للتخفيف من آثارهما السّيّئة؛ لأنّ الصّبر على البلايا يشبه المواساة التي تواسي النّفس المكلومة، والقلب الجريح.

كما أنّ التّشاكل يمتدّ إلى عمق النّسج فنجد قوله: «لتلاعُب....» يتشاكل مع قوله: «أصبتم، وأذيتم»؛ إذ ليس تلاعب الأقدار بالممدوح إلاّ وقوع مصائب الدّهر عليه ومؤذياته.

ويمكن أن نمعن في التماس التّباين النّسجيّ فنتمثّله في النّظام النّحويّ حيث نجد ثلاثة أفعال ماضية، وثلاثة أسماء هي بالزّمان، وتلاعب،..... ويظلّ عنصر لغويّ واحد محايداً بحيث لا هو اسم، ولا هو فعلٌ. وعلى أنّ هذا التّباين يستحيل، نحويّاً، إلى تشاكل؛ وذلك من حيث إنّ الأسماء الثلاثة تجسّد كتلة لفظيّة متشاكلة؛ مثلها مثل الأفعال الثلاثة التي تشكّل كتلة لفظيّة متشاكلة.

ويفقد الزّمان هنا دلالته الظّاهرة ليتخلّى عنها موقّتاً فإذا الزّمان يعني مصائب الدّهر ونوائبه. وليست دلالة الزمن هنا ممتدّة مع

الشّخصيّة الشّعريّة على سبيل الحياد؛ ولكنّها تقارفه لتُؤذِيَه، وتخامرُه لتُشقيَه؛ فلا يستطيع لها دفعاً. ولكنّه يستعيد دلالته في الأفعال الماضية إذ الشّخصيّة الممدودة تعرّضت فعلاً لنزول النّوازل، وإلمام المصائب، وحلول المؤذيات - في الزمن الماضي، أيّام كانت تقاوم الجيش الاستعماري - لكنّها صبرت لها في الماضي أيضاً بالثبات على المبدأ، والتّمسّك بالإيمان بالقضيّة العادلة النّبيلة تمسّكاً شديداً.

12. ولطالما غَلَبتُمُ وظفِرتُمُ ونُصرتمُ بتناصُرِ الأنصارِ

للعربيّة طريقتان في الاستعمال في مثل هذه التّعابير المتعلّقة بالأفعال؛ فالعرب تقول مثلاً: مشى، ومشّى؛ فيكون المشيُ عاديّاً، على حين أنّ التّشديد يأتي للدّلالة على التّعب والعناء اللّذين يحصلان من التّمشاء الذي قد يكون من حمل أثقال، أو وعورة في الطريق وهلمّ جراً. ويمكن قراءة قوله: «غلب» (بالبناء للمعلوم) على هذا الغِرار؛ فيكون دالاً على كثرة ما غلب.

ويطفر التّشاكل اللّفظيّ، في هذا البيت، في أكثر من مستوىً؛ فعلى المستوى النّسجيّ نلاحظ تماثل ثلاثة ألفاظ وانتمائها إلى جذر واحد: ونصرتم؛ بتناصر؛ الأنصار. وعلى المستوى المعنويّ نجد الغلبة والظّفر والنّصر تركض كلّها في مضطرَب واحد. وأمّا قوله (في هذا البيت والذي يليه أيضاً): "ولطالما" فإنّما جاء للتّمكين للزّمان وتطويل مداه؛ فكأنّ الغلبة، والظّفر، والنّصر صادف سيرة الممدود زمنا طويلاً.

ولعلّ من الواضح لدى المتلقّي أنّ الشّاعر، هنا، يتحدّث صراحة عن مقاومة الأمير وجيشه وكلّ مناصريه، والمنتصرين له، من الأنصار، من الشّعب الجزائري؛ ممّا يجعل الانتصارات التي وقعت للأمير كان وراءها أيضاً أولئك الأكارم الأشاوس الذين كانوا يناصرونه، ويخوضون معه المعارك ضدّ المحتلّين:

ونُصِرتمُ بتناصر الأنصار.

13. ولطالما أعطيتم ومنعتمُ ويبذلتم بقرارة الأكدار

وفي هذا البيت أيضاً ثلاثة مقوّمات متشاكلة نسجاً، وهي: «أعطيتمُ؛ ومنعتم؛ وبذلتم»، ولكنّها متباينة معنىً؛ وذلك من حيث إنّ هناك تعارضاً في معانيها: أرأيت أنّ العطاء والبذل ضد المنع: أعطيتم = بذلتم # ومنعتم.

ويمكن قراءة مقوّميْ «أعطيتم ومنعتم» بالبناء للمجهول؛ فيكون الممدوح تعرّض للعطاء ويؤوّل على أنّه الخير والرزق، كما تعرّض للمنع وهي سيرة تعتور الأفراد كما تعتور الدّول، وتلمّ على الصّغار كما تُلمّ على الكبار. وبهذه القراءة يتقوّى معنى مقوّم «وبذلتم»؛ لأنّ البذل يغتدي حينئذ من باب جهد المقلّ، كما تقول العرب. ويفسّر ذلك كلّه قوله: «بقرارة الأكدار». لقد كان الممدوح يبذل - والبذل هنا ينصرف إلى الظّاهر كما ينصرف إلى المجرّد الباطن - على الرّغم من أكدار العيش التي كان يكابدها من حين إلى حين. فلا يشبه العفو عند المقدرة الذي ذُكر في البيت الثامن إلاّ جهد المُقلّ الذي يمثل هنا في البذل والسّخاء على الرّغم من مكدّرات العيش.

وأمّا قراءة المقوّمات الثلاثة المتتابعة على أساس البناء للمعلوم فإنّ المعنى ينصر إلى قوّة الممدوح وصرامة سلطانه؛ فقد كان يُعطي حين يشاء، ويمنع هذا العطاء حين يشاء؛ ولا أحد كان قادراً على أن يحول بينه وبين المنع والعطاء إن شاء. ويغتدي معنى المصراع الثاني منعزلاً قائماً بذاته؛ وأنّ الممدوح كان سخيّاً سمْحاً حتّى في الأطوار التي يكون فيها قليل ذات اليد. وواضح أنّ في الكلام تكثيفاً تسطيحه هو: إنّكم سخوتم وبذلتم لكلّ مَن سألكم، ولكلّ من يسألكم؛ وذلك على الرّغم من ساعات الضّيق التي كانت تعتوركم من حين إلى حين.

14. جاهدتمُ في اللّه حقّ جهادهِ حتّى الأمانُ أضَا كشمسِ نهار

لأوّل مرّة يرد ذكْر مقوّم «الجهاد» صراحةً؛ وأنّ جهاد الأمير لم يكن إلاّ للّه؛ ولم يكن من أجل كرسيّ يُعتلى، ولا منصب يُرتجى. وأنّ هذا الجهاد كان مخلصاً صارماً بحيث بلغ الحدّ المرجوّ. فأن يجاهد المرء حقّ الجهاد هو مثل اتّقائه اللّهَ حقَّ تُقاته. ولعلّ من الواضح أنّ الشّاعر هنا اقتبس من القرآن فتناصّ معه؛ فقوله: «جاهدتم في اللّه حقّ جهاده» هو مقتبَس من قوله تعالى: **﴿يا أيّها الذين آمنوا اتّقوا اللّه حقّ تُقاته...﴾**[29].

وإذن، فلم يكن الأمير يجاهد على هون ما؛ فيتراخى في ذات اللّه، أو يضعف لدى مقاومة الأعداء المحتلّين؛ ولكنّه كان يجاهد في حقّ اللّه حقّ جهاده. وكان يأتي ذلك حتّى يستتبّ الأمن، ويأمَنَ النّاس على أنفسهم وأهليهم وأموالهم فيناموا ملء الجفون. وفي البيت تكثيف شعريّ يعني نثرياً أنّ الأمير كان رجل دولة قويّ؛ فكان من الصّرامة بحيث لم يكن يقاوم المحتلّين وحدهم؛ ولكنّه لم يكن يتردّد في تسليط أقسى العقاب على الذين تسوّل لهم أنفسه من المواطنين فيعتدون على النّاس، أو يقطعون عليهم طريقهم: كان صارماً في سيرته إلى حدّ أنّ الأمن كان يعمّ بين النّاس كالشّمس حين تضيء عليهم.

والتّشبيه يقتضي هنا أمرين اثنين: الأمر الأوّل أنّ الأمن كان مستتبّاً يعترف به العدوّ والصّديق فلم يكن أحد يختلف فيه مع آخر؛ كما لا يختلفان في ضياء الشّمس حين يتوهّج. وأمّا الأمر الآخر فإنّ الأمن المستتبّ جميل نافع للنّاس كضياء الشّمس التي تنعش أشعّتها النّبتَ فيربو، والجوّ فَيَدْفُو.

وبالقراءتين الاثنتين يكون المصراع الثاني بياناً للمصراع الأوّل،

ونتيجة لما وقع فيه. فالجهاد في الله هو الذي أفضى إلى توفير الأمن الذي هو أجمل نعمة وأعظمها بعد نعمة الصّحّة والحياة.

ويتّخذ الزّمن شيئاً من دلالته الحقيقيّة في قوله: «جاهدتم»؛ على حين أنّه يكتسي مغالطة أسلوبيّة في قوله: «أضا (ء)»؛ حيث إنّ استتباب الأمن لم يتمّ في الماضي وانقطع؛ ولكنّه قام وقائم. ولكنّنا إذا وضعنا معنى هذا البيت في سياقه التّاريخيّ، وأنّه قيل، غالباً، بعد انتهاء أمر الأمير؛ يغتدي الزّمن الماثل في الفعلين الماضيين معاً حقيقيّاً، وأنّه لا يجسّد إلاّ الماضيَ وحده.

15. دار السّلامة والمبرّة والبقا لكمُ، وللأعداء دارُ بَوار

يبدو أنّ العدّ التّنازليّ لنهاية القصيدة بدأ من هنا؛ وذلك من حيث إنّ النّاصّ، بعد الذي كان وصف من شأن الممدوح، وعدّد من مكارمه، وذكر من حُسْن بلائه في الجهاد: عمَدَ إلى الدّعاء له بالسّلامة والمبرّة وطول البقاء، والدّعاء على عدوّه بالحَيْن والبوار. فالنّسج يقع، من أجل ذلك، في هذا البيت، من أوّله إلى آخره، تحت دائرة الإنشائيّة القائمة، هنا، على الدّعاء الذي يكون للممدوح في أوّله، وعلى أعدائه في آخره.

وتتشاكل مقوّمات المصراع الأوّل بحيث تتّخذ لها سيرة متماثلة المعاني؛ وذلك على نحو يجعل من معنى السّلامة قريباً من معنى المبرّة والبقاء؛ إذ كلّ من هذه المقوّمات الثلاثة المدعوّ بها للأمير يُحيل على الخير والبرّ والسّلام؛ على حين أنّ للأعداء المتربّصين به دارَ البوار والهلاك؛ فالكلام من هذين المنظورين من القراءة متشاكل في أوّله؛ ثمّ لا يلبث أن يقع تحت دائرة التّباين في آخره.

وعلى أنّ التّشاكل بالقياس إلى المقوّمات الثلاثة الواقعة في المصراع الأوّل يمتدّ إلى المستوى النّحويّ حيث نلفي كلاًّ من الثلاثة

يمثّل: اسماً + معرفة + مجروراً + مفرداً. وهناك تشاكل جزئيّ يقع على مستوى السّطح بحيث يجعل البيت يبتدئ ببعض ما ينتهي: دار السّلامة؛ دار بوار. غير أنّ التّشاكل لا يجاوز الدّارَين؛ وأمّا إن راعيناه في تركيبته التّامّة فإنّه يستحيل إلى متباين كما هو بادٍ.

ونسْج هذا البيت وإن بدا ظاهره خبريّاً إلاّ أنّه واردٌ كلّه في سياق الإنشاء؛ لأنّه كلّه دعاء.

16. مذ غِبتمُ، أحبابَنا، ونأيتمُ – يا جيرتي – والدّمعُ كالأنهار

يختتم النّاصّ بمقوّمَيْ: «غبتمُ»؛ «ونأيتم» هذه السّلسلة الطّويلة من اللّعب باللّغة بحيث جاء بزهاء سبعة وعشرين مقوّماً، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، على سيرة واحدة؛ وهو أمر موظّف من الوجهة الفنّيّة حتماً.

ويستميز نسج هذا البيت بثلاث خصائص سطحيّة:

1. التّشاكل الماثل في في مقوّمَي: غبتم؛ نأيتم.
2. اصطناع النّداء في المصراعين الأوّل والثّاني: أحبابَنا؛ يا جيرتي.
3. استعمال التّشبيه.

ففيما يرجع إلى المقوّمين المتشاكلين على المستوى النّسجيّ (غبتم؛ نأيتم) فإنّ التّشاكل يمتدّ إلى البنية العميقة أيضاً حيث إنّ الغياب هو الاختفاء عن النّظر؛ فيشمل القريب والبعيد؛ على حين أنّ النّأي هو الاختفاء عن النّظر مع اشتماله على البعد حتماً؛ فهما يشتركان في دلالة الاختفاء عن النّظر، ممّا يجعلهما متشاكلين حتماً.

وأمّا فيما يعود إلى اصطناع النّداء؛ فهو من الوجهة الجماليّة يعني قلَقَ النّاصّ وحيرتَه وسُمودَه؛ فهو كأنّه يستغيث لا ينادي. وعلى أنّ التّشاكل يمكن أن يمتدّ إلى قوله: أحبابَنا؛ جيرتي؛ وذلك على أساس

أنّ كلاً منهما واقع تحت دائرة النّداء؛ فقوله: «أحبابَنا» منادىً بحذف حرف النّداء؛ على حين أنّ قوله: "جيرتي" منادىً بما سبقه من حرف النّداء (يا). ولا يستظهر النّاصّ إلاّ بالجيران والأحبّة ممّن كان يناديهم؛ ولعلّ ذلك يمثل روح العشيرة في هذا النّداء.

على حين أنّ التّشبيه ينصرف، في البيت، إلى تشبيه سائل (الدّمع) بكيء السّيلان بسائل أغزر منه وهو مياه الأنهار؛ وذلك بادّعاء حرقة البكاء، وكثرة تَذراف الدّموع على ما آل إليه أمر المقاوم العظيم: الأميرُ عبدالقادر، الممدوح في هذه القصيدة المطروحة للتّحليل. ويمثّل هذا التّشبيه حالة الحزن التي عمّت قلوب النّاس بعد استسلام الأمير حيث منذ انتهى أمره والدّموع تنهمر من الأعين كالأنهار!

17. واحسرتي وكآبتي وصبابتي وشكايتي للمالك القهّار!

لا يلائم الدموع المنهمرة من العيون الحزينة كالأنهار إلاّ الحسرة والكآبة، والصّبابة والشّكاية؛ فنهاية البيت السابق تتشاكل مع هذا البيت كلّه. وينصرف التّشاكل الذي نريد إلى البنية العميقة. وأمّا على مستوى السّطح فإنّنا نجد النّاصّ يلعب باللّغة، على دأبه في هذه القصيدة، فيأتي بأربعة مقوّمات تمثل على غرار واحد: حسرتي؛ كآبتي؛ صبابتي؛ شكايتي. وإذا كانت هذه المقوّمات الأربعة تتشاكل فيما بينها من حيث البنية السّطحيّة فإنّها تتشاكل معنويًا بحيث يتشاكل مقوّم «حسرتي» مع قوله: «كآبتي»؛ إذ تسبّب الحسرة الكآبة فلا تكون إلاّ نتيجة من أسبابها. على حين أنّ مقوّم «صبابتي» يتشاكل معناه مع مقوّم «شكايتي». فالذي يلوّعه الحبّ، وتحرقه الصّبابة، لا يسَعُه إلاّ أن يضجّ بالشّكاية.

ونلاحظ أنّ هذا البيت ورد في سياق الإنشاء، حيث ابتدأه النّاصّ بـ"وا" النّدائيّة الدالّة هنا على النُّدبة التي تُصطنَعُ في أبواب الحزن

والفزع والخوف والاستصراخ؛ ومن ذلك قول مسلمة عمّوريّة تستصرخ الخليفة المعتصم: "وا معتصماه"!

ويبلغ الحزن ذروته حين يسلّم النّاصّ أمره إلى الله بتقديم شكواه إليه وحدَه: «وشكايتي للواحد القهّار».

وعلى أنّنا نودّ أن نلاحظ شيئاً ابتدأ وقوعه انطلاقاً من البيت السّابق، أي البيت السّادس عشر؛ ثمّ تكرّر أربع مرّات في هذا البيت، من حيث سيتكرّر في البيت الآتي أربع مرّات أيضاً؛ ولكن دون أن يُذكر في البيت الأخير إلاّ مرّةً واحدة؛ وهو الانتقال من مخاطبة الممدوح إلى مخاطبة الذات، فنجد النّاصّ يصطنع ما نطلق عليه نحن «ياء الاحتياز» (ياء المتكلّم باصطلاح النّحاة)[30] فيقول: يا جيرتي (16)؛ واحسرتي، وكآبتي، وصبابتي، وشكايتي (17)؛ وتأسّفي، وتكفّفي، وتعفّفي، وتلطّفي (18)؛ لي (19)؛ وذلك من أجل التّعبير عن الشُّحَن الهائلة من العواطف الحميمة الجائشة، والمشاعر الذاتيّة الغامرة إزاء الممدوح العظيم.

18. وتأسّفي وتكفّفي وتعفّفي وتلطّفي صبراً على الشّعمار

بعد الذي رأينا من استعمال النّاصّ لياء الاحتياز التي الواقعة أربعة مقوّمات مؤنّثة (حسرة، وكآبة، وصبابة، وشكاية)؛ نُلفيه هنا يصطنع أربعة مقوّمات مذكّرة تنتهي، هي أيضاً، بياء الاحتياز. وتلك المقوّمات هي: التّأسّف، والتّكفّف، والتّعفّف، والتّلطّف. ولا نرى أنّ استعمال هذه المقوّمات في نسج هذا البيت، والذي قبله، كان من باب العفو والاتّفاق؛ بل إنّ النّاصّ كان يوظّف الصّوت لمحاولة التّأثير الجماليّ في متلقّيه؛ في غياب الشّعريّة العارمة، والتّصوير الفنّيّ البديع. إنّ الصّور الفنّيّة تكاد تكون غائبة من هذه القصيدة؛ ولم تكن

بعض التّشبيهات الواردة في هذا النّصّ بكافية للرّقيّ بهذا الشّعر إلى مستوى الشّعريّة الرّفيعة.

والذي يعنينا، هنا والآن، هو أنّ هناك أربعة مقوّمات تشاكلت في هذا البيت تشاكلاً نحويّاً، وإيقاعيّاً، ومرفولوجيّاً. وعلى أنّ الرّغبة في اللّعب باللّغة أفضى إلى تباين هذه المتشاكلات معنويّاً؛ فالتّأسّف هو غير التّكفّف؛ كما أنّ التّعفّف هو غير التّلطّف. وكأنّ قوله: «وتأسّفي» يأتي عطفاً على قوله في البيت السّابق: «واحسرتي». فإن صحّ هذا الوجه من القراءة، فإنّ هذا البيت يغتدي، هو أيضاً، واقعاً تحت دائرة الإنشائيّة القائمة على معنيي النّداء والنّدبة جميعاً. وأمّا إنها، البين بقوله: «صبراً على التّعمار» فإنّه لا يكاد يتلاءم في بنيته العميقة إلاّ مع المقوّم الأوّل في البيت وهو «وتأسّفي»؛ أي أنّ أسفي سيظلّ قائماً، وصبري على بلايا الدّهر دائماً، ما حييت.

19. جودوا بوصلكم الجميل فإنّ لي فيه الحياة مدى الزّمان الجاري

يعود النّاصّ، لدى اختتام قصيدته إلى مخاطبة ممدوحه وهو الأمير عبد القادر؛ فبعد أن كان افتتح القصيدة بقوله:

بكُمُ السّماحةُ والمروءة.....

نلفيه يختمها بنسج لا يبتعد كثيراً عن الأوّل:

جودوا بوصْلكمُ الجميلِ...

لقد كان النّاصّ عزف عن مخاطبة ممدوحه عبر بيتين اثنين متتابعين: السّابع عشر والثامن عشر، لكنّه آثر أن يختم قصيدته بمخاطبة الأمير الذاهب، والعظيم الغائب؛ فذكر أنّ عودة الأمير إلى سالف العهود، وابتسام الدّهر له بعد العبوس؛ هما اللّذان يكون له فيهما الحياة والعزّ على وجه الدّهر الطّويل.

ولقد خلا البيت الأخير من اللّعب باللّغة لأنّ النّاصّ كانت غايته تقديم خلاصة لما كان عبّر به من أفكار في قصيدته؛ فآثر أن ينسج نسجاً مباشراً إلاّ ما كان من الأمر الذي اصطنعه في مطلع البيت: «جودوا» فهو ينضوي تحت الإنشاء الطّلبيّ. ومخاطبة الممدوح على بعد الدّار، وصعوبة المزار تعبّر عن الولَه الذي أصاب النّاصّ فحمله على اختصار المسافات، وطيّ الطّرقات فإذا هو يدّعي أنّ الممدوح يمكن مخاطبته مباشرة وكأنّه حاضر يسمعه، وماثلٌ يجالسه.



الهوامش

1) لم أتملّك عواطفي وأنا أشرع في كتابة هذا الفصل، لأحلّل فيه قصيدة للأمير العظيم الذي كان يقدّر العلماء، لأنّه هو نفسه كان عالماً؛ ففاضت على قلمي هذه الأسجاعُ التي تشبه أسجاع المقامات، وإنّي والله لم أسعَ إليها طلباً، ولكنّها هي التي انثالت عليّ رغباً... وبينما كنت أكتب مطالع هذا الفصل قرأت في جريدة «الرّأي» الصّادرة في يوم 11 يونيو 2002، (الصّفحة الثانية) خبراً بعنوان: «سيناتور أمريكيّ ينوّه بالأمير عبدالقادر». وأهمّ ما جاء في شهادة الشّيخ شارل إي غراسلي التي وجّهها إلى سفير الجزائر في واشنطن تحت شكل رسالة أن «الأمير رجل حقيق بالإعجاب لالتزامه لصالح الحرّيّة والعدالة... [وأنّ] دفاعه المستميت على (كذا) بلادِه ونضاله من أجل الحرّيّة قرابة عقدين جعلا منه أكبر بطل عرفته الجزائر».

وليس معنى ذلك أنّنا كنّا ننتظر رأي السيناتور الأمريكيّ لنقتنع بعبقريّة الأمير عبدالقادر المتعدّدة المناحي؛ ولكنّ شهادة الأجانب كثيراً ما تزيد القلب اطمئناناً، وتملؤه أريحيّة وافتخاراً.

2) من قصيدة فخريّة جميلة للأمير، انظر محمّد بن عبدالقادر الجزائريّ، تحفة الزّائر، في تاريخ الجزائر والأمير عبدالقادر، 1. 460، وهي التي سنعالجها بالتّحليل في هذا الفصل.

3) ربما ألفينا من المخرجين الجزائريّين من يعتقد أنّه قادر على إخراج الأعمال العظيمة؛ ولكنّ النّصوص العظيمة هي المنعدمة. غير أنّ رأي الكتّاب غير هذا. وفي انتظار وضوح الرّؤية حول هذه المسألة تظلّ السّينما الجزائرية تتهرّب، في الغالب، من الأعمال الرّوائيّة الكبيرة، والمواقف التّاريخيّة العظيمة؛ فتراها لا تكاد تُقبل إلاّ على السّفاسف تصوّرها أعمالاً... ولعلّ من أجل ذلك لم يصوَّرْ إلى اليوم فيلم عن الأمير، وهو أمر محزن...

4) م.س. 1. 148.

5) وقعت هذه المعركة في شهر يونيو من عام 1832.

6) م.م.س. وقد ورد في الأصل: «ثمان طعنات»، وهو غير وجيه نحويّاً!

7) يريد بالتّكليم هنا إلى الكَلْم، وهو الجُرح، لا إلى الكَلِم، وهو الحديث. وفي البيت تورية.

8) كذا بالأصل. ويبدو أنّ في الكلام تحريفاً؛ لأنّ الأمير من الفصاحة ما يجعله لا يقع في مثل هذا.

9) م.س.، 149-150.

10) المعروف أنّ الرّيح مؤنّثة، ولا يجوز تذكيرها إلاّ في الضّرورات الشّعريّة؛ مثلها مثل

النّار، والحرب. وقد وردت النّار مذكّرة في شعر عربيّ قديم موثوق يستشهد به النحاة في قاعدة الأدوات والأسماء التي تجزم فعلين:

فمن يأتنا يُلْمِمْ بنا في ديارنا   يَجِدْ حطباً جزلاً وناراً تأجَّجَا

فقد زعم أهل اللّغة أنّ النّار هنا مذكّرة؛ ونرى نحن أنّها مجرّد ضرورة شعريّة ارتكبها الشّاعر العربيّ القديم. ولم يأت الأمير غير ذلك حين ذكّر الرّيح في شعره؛ وإلاّ فإنّه أنّثها، في آخر المصراع الأوّل نفسه، حين أسعفه الإيقاع.

11) لعلّ الشّاعر يتناصّ هنا مع الحديث النّبويّ الّذي ورد في سنن ابن ماجه، ومجمع الزّوائد ونصّه: «إنّ اللّه يضحك إلى رجلين يقتل أحدهما الآخر كلاهما دخل الجنّة؛ يقاتل هذا في سبيل اللّه فيستشهد ثمّ يتوب اللّه على قاتله فيسلم فيقاتل في سبيل اللّه فيستشهد» (سنن ابن ماجه، 1 .68).

12) م.س.، 443-444.

13) م.س.، 1 .460-461.

14) ينظر محمّد بن عبدالقادر، في تحفة الزّائر، في تاريخ الجزائر والأمير عبدالقادر، 1 .458-460.

15) كثيراً ما يصطنع الشّعراء السّماكين بالتثنية، كما تصادف ذلك في شعر أبي العلاء المعرّي؛ ولكنّ صرامة الإيقاع حملت الشّاعر على اصطناع السّماك في حال من الإفراد.

16) أدخلنا ياء النّزعة والمذهبيّة، التي يسمّيها النّحاة خطأ «صناعيّة» على «السّمة» (Le signe) ويطلق بعض النّاس على السّمة "العلامة" وهي من مصطلحات النّحاة، لا من مصطلحات السّيمائيّين؛ بالإضافة إلى أنّها يجب أن تكون علامة على أمارة مادّيّة مثل (Marque). بل من النّاس من يطلق عليها الدّليل ويرى أنّ ذلك ممّا يجوز!...وذلك لنلحقها بالمذهبيّة.

17) لم نعثر فيما في مكتبتنا من معاجم على معنى «زجال» (وقد وقع تحاشي ضبط الزّاي، ولكنّنا نفترض أنّها بالكسر، فتكون على وزن بحار، غير أنّ مفردها غير واضح. ونفترض أنّها اجتهاد من الشّاعر في إيجاد جمع للفظ "زَجَل" بمعنى «اللّعب، والجلبة، والتّطريب ورفع الصّوت»، الفيروزأبادي، القاموس المحيط، (الزُّجْلة)؛ أو جمع "زاجل" بمعنى الرّامي، وقائد العسكر (ابن منظور، لسان العرب، زجل).

18) انظر محفوظ قداش، جيش الأمير عبد القادر تنظيمه وأهمّيّته، في الثقافة، الجزائر، ع. 75، 1983 ص 51-74.

19) قرَع للأمر ظُنْبوبَه؛ يضرب للرّجل يتهيّأ للأمر المرتقب، وخصوصاً حين يكون حافلاً مشهوداً، أو خطيراً مخوفاً. قال سلامة بن جندل:

ويقال: عنى سلامة بذلك سرعة الإجابة. (لسان، ظنب). وصارخ: مستغيث. والصُّراخ هنا: الإغاثة.

20) قد يكون من القصور الذي نعترف به أن نتبنّى هذه الكلمة الأجنبيّة، الإغريقيّة الأصل، كما هي في العربيّة، في الزّمن الرّاهن؛ لأنّنا لم نوفّق إلى تعريبها تعريباً لائقاً إلى اليوم. غير أنّ النّاس يكتبونها على الطّريقة الأجنبيّة فيرقنون: «مورفولوجيا»، فيجمعون بين ساكنين اثنين في العربيّة؛ ولذلك نقترح كتابتها دون واو بين الميم والرّاء. ونقول ذلك أيضاً في «إديولوجيا» عوضاً عن «إيديولوجيا». وإلاّ فإنّ العربيّة تصبح عجميّة!

21) الشّاوي: من يشوي اللّحم. والشّلول: الخفيف. والمِشَلّ: المطرد. والشّلشُل الخفيف القليل. وكذلك الشّول. وهذه الألفاظ، في الحقيقة، كلّها متقاربة المعاني، جُمع بينها للمبالغة. (انظر ابن منظور، لسان العرب، شلل).

22) للحَصْحَصة في العربيّة عدّة معان منها ما خلّده القرآن على لسان امرأة العزيز، في سورة يوسف: ﴿الآنَ حصحَصَ الحقّ﴾؛ أي بدا وظهر. ونقصد نحن هنا بالحصحصة المعنى الآخر الذي يعني التّمكّن من الشّيء، غاية التّمكّن والاستقرار فيه.

23) م.س.، 1 .460-461.

24) محمّد بن عبدالقادر، م.س.، 514-515. ويفهم من كلام الأمير محمّد، صاحب الكتاب، أنّ هذه القصيدة قيلت عام 1848 إثر استسلام الأمير عبدالقادر.

25) لعلّه يومئ هنا إلى الحديث النّبويّ الشّريف الّذي أوردته معظم كتب الصّحاح ومنها البخاري ومسلم، ونصّه في البخاري: «فاطمة بضعة منّي؛ فمن أغضبها أغضبني». صحيح البخاري، 3 .1361. والمقصد من وراء هذا التّناصّ مع الحديث النّبويّ إثبات النّسب الشّريف للأمير؛ فلمّا كانت فاطمة عليها السّلام بضعةً من رسول اللّه صلعم فإنّ الأمير بضعةٌ من فاطمة، ومن أبيها عليه الصّلاة والسّلام.

26) كثيراً ما يخلط النّقّاد واللّسانيّاتيّون المعاصرون بين اللّسان واللّسانيّات (علم الألسنة)؛ فينسبون نسبة واحدة للمعنيين الاثنين. وأمام هذا الخلط ارتأينا أن تكون النّسبة إلى اللّسان كلّ ما هو مجرّد عناصر تتمحّض لصلب اللّسان (هنا: اللّسان العربيّ). على حين أنّ النّسبة إلى اللّسانيّات يجب أن تكون لاسم العلم كلّه، كما يقال: نحويّ، نسبة إلى النّحو، ورياضيّ، نسبة إلى الرّياضة. وعلى أنّنا نؤثر أن تكون النّسبة إلى الرّياضيّات: رياضيّاتيّ، حتى لا يقع اللّبس بين النسبة إلى الرّياضة، وإلى الرّياضيّات.

27) سورة البقرة، من الآية 222.

28) سنحلّل هذه القصيدة الشّعبيّة حين ننتهي إلى الفصل الذي نخصّصه لأدب المقاومة المتحّض لثورة أبي عمامة.

29) سورة آل عمران، 102.

30) نعتقد أنّ هناك خللاً في إطلاق ياء المتكلّم على كلّ لفظٍ ينتهي بمثل هذه الياء؛ أرأيت أنّ قائلاً حين يقول: «يعجبني» هو غير قولِه مثلاً: «كُتابي». فالياء في هذا ليست من جنس الياء في تلك؛ فالياء في «كتابي» هي ياء الامتلاك، أو الاحتياز؛ على حين أنّ الياء في «يُعجبني» يمكن أن تكون مجرّد ياء للمتكلّم.





عندما يتحول
الحلم إلى عادة



علي الشدوي

لا أحد يعلم على وجه الدقة مدى صحة الحكاية التي سأتأملها هنا لكنها حكاية روتها مراراً وتكراراً كتب التراث[1] وغالباً ما تختم بها كتب التراجم سيرة حاتم الطائي[2] وسواء حدثت هذه الحكاية أم لم تحدث فقد أنصت إليها القدماء، وتقبلوها كما يتقبلون الحقيقة من غير أن يسألوا عما إذا كانت صدقاً أو كذباً، ربما نلتمس لهم العذر فأحياناً نرى حادثة (حدثت فعلاً) غير معقولة لا لشيء إلا لأنها ألصق بالواقع.

على كل حال الحكاية بسيطة في الواقع لكنها غير معقولة أبداً وسأسردها للقارئ من غير أن أصدقها فحكايتها بالطريقة التي أوردتها كتب التراث جعلتها غير قابلة للتصديق الأمر الذي شجعني على أن أبحث فيها عن معنى أو بداية أو بقايا شيء مسكوت عنه.

الحدث الذي تستند إليه الحكاية وتمده إلى أقصى مداه يسبق ظهورها لكنه حدث يفرض وجوده ويهمس بمعنى قيل أكثر من مرة وليس على هذه الحكاية إلا أن تؤكد حدوثه، صحيح أن في هذه الحكاية مقداراً لا بأس به من الفظاظة التي من شأنها أن تطمس أبهى ما في لحظات الحدث السابق إلا أن بطلها حاول (بفظاظته) أن يقول لنا إننا إذا أردنا أن نعرف الحقيقة عارية فعلينا ألا نصغي إلى ما يتحدث به الناس كثيراً. لقد حاول لكنه فشل فما صدمه بشكل خاص هو أن ما

يشاع بين الناس - في اعتقادهم - هو الأفضل لأنهم يعتقدون أنه هو وحده الحقيقة.

يتعلق الأمر في هذه الحكاية برجل كنيته أبو الخيبري الذي قرر - فجأة - أن يختبر كرم حاتم الطائي. أصحابه، تفاجؤا بهذا القرار لأنهم على مشارف قبيلة طيئ (قبيلة حاتم) التي يزعم أفرادها أن حاتماً ما نزل به أحد إلا أقراه ثم إن حاتماً ذر شهرة عريضة وباع طويل في الكرم يتناقل الطائيون والعرب حكايات كرمه مزهوين وفوق اشتهاره بالكرم فهو شاعر من شعراء العرب المبرزين اعترف بشعره النقاد الأوائل حتى قال بعضهم: «كان «جواداً يشبه شعره جوده»[3].

كثيرة هي الشخصيات العربية التي تقول الشعر لكن ما يميز حاتماً هو أن شعره يشبه جوده وهذا أمر نادر فالشعر كلام والجود فعل ونادراً ما يترجم القول إلى فعل لكن حاتماً الطائي إنسان لا يشبه أحداً فشعره يترجمه إلى فعل كي يصدق فعله شعره أو العكس ويتأكد هذا الصدق عندما يكون حاتم الطائي سليل أسرة عربية كريمة وكرمها سائر في الآفاق.

المفاجأة الأولى في سلالة أسرة حاتم الطائي هي أن الكرم يتركز في النساء، فأمه عتبة بنت ربيعة كانت «من أسخى الناس وأقراهم للضيف»[4] وابنته سفانة كانت من أجود نساء العرب حتى إن حاتماً نفسه خيرها بين أن تعطي ويمسك هو أو أن يعطي وتمسك هي فمن وجهة نظره «أن القرينين إذا اجتمعا في المال أتلفاه»[5].

المفاجأة الثانية هي أن أخواله (والعرب تعتز بخؤولتها اعتزازها بآبائها) كانوا بخلاء، وقد لاموا مراراً أختهم (أم حاتم) على كرمها وإتلافها المال ثم نصحوها وحينما عجزوا حجروا عليها ومنعوها مالها الذي هي أحق به منهم ومكثوا مدة لا يدفعون إليها منه شيئاً، وحينما

اطمأنوا إلى أنها ثابت إلى رشدها أعطوها قطيعاً من الإبل فأهدته إلى امرأة من هوازن وفدت إليها وعلى إثر هذه الحادثة قالت شعراً تعاتب فيه إخوتها على لومهم لها وتطلب منهم أن يتركوها وشأنها فما تفعله طبع فيها فكيف تتخلى عنه[6].

الآن نعرف أن أصداء هذا اللوم والعذل قد تردد في شعر حاتم الطائي لكنه لوم وعذل مقلوب فالأنثى هي اللائمة لا الملومة على كرمها وجودها والذكر هو الملوم على كرمه وجوده لا اللائم. فيما بعد سأقف عند هذا، أكتفي هنا بالقول: إنَّ صوت الأنثى اللائم في شعر حاتم الطائي مفاجأة قلبت قيم عائلته رأساً على عقب.

في مقابل كرم وجود أم حاتم الطائي كان أبوه بخيلاً[7] غاية في البخل وكثيراً ما اعترض على كرم ابنه حتى إنه قاطعه بل رفض أن يسكنه معه فابتعد بأهله عن حاتم وتركه وحيداً. الأصفهاني يعيد هذا الموقف من كرم حاتم الطائي إلى جده مبرراً ذلك بأن أبا حاتم توفى ومايزال حاتم صغيراً[8].

لن أدقق في صحة الخبر (هل هو أبوه أم جده) ما يهمني هنا هو أن حاتماً (أولاً وقبل كل شيء) من سلالة أنثى كريمة وذكر بخيل ومن رحم هذه الأنثى كان حاتم ثاني ثلاثة يضرب بهم المثل في الجود والكرم من العرب[9] وأصبح مثلاً تلهج به الألسن في كل موقف جود أو عطاء أو كرم.

أمام معرفة حاتم الأكيدة ببخل ذكور عائلته وكرم نسائها من الطبيعي أن يعيد الأمور إلى نصابها فهناك شيء ما غير واع في حاتم يقاوم الاعتراف بقدرة ما يمكن أن تحوزه المرأة من طيب خاطر وعطاء وكرم اللهم إلا الكذب فهي أنثى تضع وتلد أما الجود والكرم فموكول إلى غيرها ولنا الحق أن نتوقع هذا من حاتم لاسيما أنه «في مجتمع ذكوري يعيد توزيع الطبائع والأخلاق بين الجنسين مستخلصاً السمات

الموجبة كالكرم والشجاعة والقوة لتكون للذكور، تاركاً للأنثى نقيضها من الصفات السالبة كالبخل والجبن والضعف»[10].

أمام هذا الخطاب الجائر ما الذي دفع أبا الخيبري إلى اختبار كرم حاتم الطائي؟ سؤال وجيه ووجاهة هذا السؤال تبرز حينما نعرف أن هذا الاختبار لم يكن في حياة الطائي بل بعد مماته. لنقرأ - إذاً - الحكاية:

«مر نفر من عبد القيس بقبر حاتم فنزلوا قريباً منه، فقام إليه رجل يقال له أبو الخيبري وجعل يركض برجله قبره، ويقول أقرنا، فقال له بعضهم: ويلك! ما يدعوك أن تعرض برجل قد مات؟ قال: إن طيئاً تزعم أنه ما نزل أحد إلا أقراه، ثم أجنهم الليل فناموا. فقام أبو الخيبري فزعاً، وهو يقول: واراحلتاه! فقالوا له: ما لك؟ قال: أتاني حاتم في النوم، وعقر ناقتي بالسيف؛ وأنا أنظر إليها، أنشدني شعراً حفظته، يقول فيه:

أبا الخيبري وأنت امرؤ	ظلوم العشيرة شتامها
أتيت بصحبك تبغي القرى	لدى حفرة قد صدت هامها
أتبغي لي الذم عند المبيت	وحولك طيئ وأنعامها
فإنا لنشبع أضيافنا	وتأتي المطي فنعتامها

فقاموا وإذا ناقة الرجل تكوس عقيراً، فانتحروها وباتوا يأكلون، وقالوا: قرانا حاتم حياً وميتاً!

وأردفوا صاحبهم وانطلقوا سائرين، وإذا برجل راكب بعيراً وهو يقود آخر قد لحقه وهو يقول: أيكم أبو الخيبري قال الرجل: أنا! قال: فخذ هذا البعير؛ أنا عدي بن حاتم؛ جاءني حاتم في النوم وزعم أنه قراكم بناقتك وأمرني أن أحملك؛ فشأنك والبعير ودفعه إليهم وانصرف»[11].

تبدأ الحكاية بمرور نفر من عبد القيس على قبر حاتم. الحكاية تسكت عن سبب رحلة هؤلاء النفر ونزولهم قريباً من قبر حاتم وكل ما تفصح عنه هو أنهم مروا وناموا وحدث لهم ما حدث ثم انطلقوا سائرين. من أين أتوا؟ إلى أين يتجهون؟ ما الهدف من رحلتهم؟ أسئلة في غاية الأهمية لا تجيب عنها الحكاية ومن هذا الفراغ يمكن أن أتسلل إلى مضمر الحكاية.

لأشر بدءاً إلى أن كلمة (نفر) إضافة إلى المعاني المعروفة لها (جماعة، رهط، قوم) تعني المحاكمة[12] وما يميّز هذا المعنى (المحاكمة) هو أنه محدد بالفخر مثله مثل المنافرة التي تعني المحاكمة في الفخر[13]. إذاً الحديث عن النفر يثير في الذهن الحديث عن المنافرة التي تحيل بدورها إلى الحديث عن الفخر والذي لا يملك ما يفخر به فليس جديراً بالمنافرة. وبما أن قبيلة طيئ تفاخر بكرم حاتم فهم (ومعهم هو) جديرون بالمنافرة ولنتائج هذه المنافرة (بالطبع كانت نتائج غير متوقعة) يورد ابن قتيبة الحكاية نقلاً عن قبيلة طيئ[14].

يمكنني – إذاً – عند هذه المرحلة من التحليل والتأمل في الحكاية أن أقول: لا مجال للأسئلة التي عرضتها فالهدف من رحلة هؤلاء النفر واضح أعني منافرة حاتم ومعه قبيلة طيئ كلها وما يؤكد هذا الاستنتاج أن الأصفهاني يبرر سلوك هؤلاء النفر قائلاً «قالوا لنبخلنه ولنخبرن العرب أننا نزلنا بحاتم فلم يقرنا»[15].

العبارة التي يوردها الأصفهاني تشير إلى أن هذه الحكاية، حكاية ابن الخيبري إنما أنشئت لقارئ/ متلق محدد سلفاً وإن كان غائم الهوية، إنه العرب وبذلك فهي تبدو حكاية مريبة ومغرضة إذ هدفها تسفيه الحكايات التي حاكها العرب حول حاتم وكرمه فالقاعدة التي عرفوها هي أن تاريخ حاتم الطائي الشخصي ليس سوى حكي أفعال كرمه وأعماله المفككة.

إن حكاية أبي الخيبري مع حاتم الطائي هي حكاية ضد الحكاية، خبر يكذب خبراً، أليس في الكنية أبي الخيبري رائحة خبر مصحف أو محرف إضافة إلى الخبرة والاختبار والاستخبار لاسيما أنه من قبيلة عبد القيس.

قبيلة عبد القيس - كما يقول الجاحظ[16] - قبيلة عجيبة وعجب الجاحظ أنهم من أشعر قبائل العرب لكنهم لم يكونوا كذلك حينما كانوا في سرة البادية. إنها قبيلة مختلفة عن قبائل العرب فأفرادها أصحاب مواقف حازمة: يجيبون حينما يسكت الآخرون[17] ويتحدون (من التحدي) حينما ينسحب الناس[18] وهم فوق ذلك مثيرو فتن إذ لا مانع لديهم من قتل رجل حتى لو قتل كلباً من كلابهم[19].

بهذه المواقف بلغوا شأناً عظيماً جعل الفرزدق ذا اللسان السليط يقول «ليس لي إلى هجاء هؤلاء من سبيل»[20] ولخبرتهم في المنافرة والمحاكمة يورد ابن قتيبة نصاً طويلاً لشاعر من شعرائهم يحكم فيه بين الفرزدق وجرير[21]. نحن - إذاً - في حضرة نفر لهم باع طويل في المنافرة والمحاكمة والمفاخرة والتحدي وإذا كان ذلك كذلك فلن نتعجب من محاكمة أبي الخيبري لكرم حاتم وقبيلته لكننا حتماً سنستغرب من محاكمة كرم حاتم وهو ميت.

لقد كان بإمكان أبي الخيبري أن يحاكم حاتماً في حياته، كان يمكن أن يحل عليه ضيفاً، أن يفد مع صحبه إليه، لكن الحكاية لكي تحدث لابد لها من مناخ ملائم فإذا انعدم المناخ فيجب أن تعمل على خلقه ولن تجد الحكاية مادة تبعث على الدهشة من أن يحل أحد ضيفاً على ميت.

لقد رأى أبو الخيبري أن في هامش حكايات كرم حاتم أحداثاً تخدع السامعين ولا مناص له من أن يكتشف الحقيقي وراء المزيف

ولا مناص له من الحذق والتفكير لإصدار الحكم ولأنه من عبد القيس فقد اهتدى إلى قبر حاتم الطائي إنها مفاجأة الحكاية التي تقلب نظام الأشياء.

لا تدقق الحكاية في كيفية تعرف أبي الخيبري قبر حاتم. إذاً كيف عرف قبر حاتم؟ يصف الأصفهاني قبر حاتم قائلاً «حوله أنصاب متقابلات من حجارة كأنهن نساء نوائح»[22] سيلاحظ القارئ - أولاً - أن وصف قبر حاتم الطائي لا يخرج عن موقف الحكم والاختبار فالعرب تضع أنصاباً (شواهد) يستبقون إليها كأنها حكم في الوصول أولاً؟[23]. سيلاحظ القارئ - أيضاً - أن تماثيل النساء النوائح صورة مثيرة جداً فبكاء النساء ونواحهن على الميت يعني أنه مات قبل قليل ومداومة بكائهن ونواحهن إدامة للميت وإحياء له فيما يرافق بكائهن ونواحهن من كلام.

إذاً كرم حاتم حاضر في الأنصاب المتقابلة كما هو حاضر في نواح هؤلاء النسوة، نسوة هناك ليشهدن له بالكرم الذي امتد إليه منهن وهنا تكون الأنصاب شاهدة له لا شاهدة عليه ألا تدعى العلامات التي على القبور شواهد؟

إن هذا يشفع لي كي أستعجل نتائج المحاكمة وأقول: إن الخيبري يورط نفسه في محاكمة خاسرة مادامت التماثيل تديم النواح عليه والأنصاب تشهد على كرمه فالموتى لا أعمار لهم لكنهم يعيشون بما يضيفه عليهم الأحياء. باختصار: ذانك برهانان أعني نواح النساء وإقامة الشواهد على كرم حاتم الميت الذي شرع من جديد يعيش موته.

لم يكن أبو الخيبري يحفل بهذين البرهانين (النساء والشواهد) كما أنه لم يكن يحفل بما تتناقله قبيلة طيئ لذلك استخدم كلمة لم نولها ما تستحق من تقدير. الكلمة هي (زعم) حينما قال «إن طيئاً تزعم....».

مبدئياً نحن أمام كلمة تستخدم كنية عن الكذب فقد أثر عن شريح القاضي قوله «زعموا كنية الكذب»[24]. الفعلان (زعم وكذب) يفضيان إلى بعضهما ويبعث كل منهما الحركة في الأفكار التي يشغلها الآخر ويمنح كل منهما الحياة إلى بعضهما البعض ويقول أحدهما ما كان في الآخر منطوقاً به بصمت. إنّ الزعم ليس إلا لحظة من حياة الكذب، إنه كنية والكنية ولادة جديدة ودفن لشخصية قديمة.

إذاً كل قول يرد فيه الزعم يندمج في الكذب أو ينتهي إلى أن يصبح فيه فالكذب جسد في انتظار الحياة ونسمة الحياة في متناول الزعم وربما العكس. لا يقتصر الأمر على الكذب فالشك والظن لهما - أيضاً - نصيب في الزعم بل هما يحيطان به فالعرب إذا شكت في أمر قالت (زعم فلان) وإذا تحدثت عن أمر أو حديث لا يوثق بهما ولا يجدون لهما سنداً قالوا (زعم)[25]. إن الصلة بين (زعم) وبين (كذب) لا تتأكد إلا إذا انتبهنا إلى أن الزعم ورد في القرآن في كل موضع ذم القائلون به[26] من حيث إن الزعم قول يكون مظنة للكذب.

الآن نعرف أن الكذبة/ الزاعمين وحدهم هم الذين يستطيعون ابتكار الحكايات، وأن الناس يميلون إلى كذاب/ زاعم لكنه مشوق ومسل (كما في الحكاية) أكثر من ميلهم إلى الاستماع إلى رجل صادق.

إن لعبة الكذاب/ الزاعم الأساسية هي كيف يبرهن على أن حكايته معقولة وغير كاذبة ولن يجد أفضل من أن يدخل في حكايته عنصراً غير مألوف، شاذاً ونادراً لم يسمع أحد مثله وهكذا زعمت طيئ أن حاتماً أقرى أبا الخيبري وصحبه وهو ميت وزعم ابنه عدي أن أباه أعطاه بعيراً يجبر به خاطر أبي الخيبري المكسور.

إضافة إلى هذه العلاقة بين الكاذب والزاعم من جهة والحكاية من جهة أخرى هناك علاقة بين الحكاية وما يترتب عليها من أوهام

وبين النوم (وهو واضح في حكايتنا) وما يصاحبه من أحلام من حيث إن أوهام الحكاية تشبه أحلام النوم ذلك أنّ الذي «يصغي إلى حكاية يستسلم كما يفعل الحالم للأوهام فيصدق ما لا يجوز تصديقه وينغمس في بحر من الصور الكاذبة»[27].

لقد كان أبو الخيبري يعتقد أن قبر حاتم مكان يجرد حاتماً من كرمه ولذلك فهو مكان مثالي للمحاكمة، مكان أشبه بشرك منصوب بصمت لقبيلة طيئ كي يبخلهم ويبخل حاتماً معهم غير أن قبر حاتم كان فعله عكسياً على نحو لم يتوقعه أبو الخيبري قط فالشواهد المنصوبة على القبر كانت الطعم الذي ابتلعه أبو الخيبري لا الطعم الذي بلعته قبيلة طيئ. لقد دخل أبو الخيبري إلى الشرك «وجعل يركض برجله قبر حاتم».

ركض أبو الخيبري على قبر حاتم إهانة لحاتم وعدم اعتراف بكرمه، إنه دوس الحكايات التي هي تاريخ كرم الميت وتبخيسها بوضعها تحت القدم كما أنها قتل لتلك الحكايات (من المفيد أن نذكر بأن ركض صرفياً من باب قتل). إنّ الحكايات الثمينة لا تداس بالقدم بل تحفظ في الصدور وأبو الخيبري بهذا الركض يحاول إنشاء حكاية تمحو كل حكايات كرم حاتم. إنه مطمئن وهادئ البال فالركض بالرجل على القبر يشي بالاطمئنان.

(ركض) وإن كانت تعني (أسرع وضرب) إلا أن لها علاقة بالشرك فالمعاجم العربية تخبرنا عن ارتكاض العصفور إذا دخل الشبكة[28] - هل يجب أن نذكر بأن الشبكة شرك؟ -. إنّ الشبكة هي قبر حاتم والعصفور هو أبو الخيبري.

الشبكة التي أتحدث عنها لا تختلف من حيث شكلها، بنيتها، وظيفتها عن الحكاية فلكل منهما عقد وحبكة ونسج والوظيفة هي

التمويه أي الإشارة بظاهر مغر وفاتن إلى أمر زائف يخفي أمر آخر هو كنه الشبكة/ الحكاية. إنه اعتقال العصفور/ القارئ ولابد للشبكة وللحكاية من طعم فلنستعد كي نبحث عن طعم حكايتنا.

طعم حكايتنا هو أبو الخيبري نفسه فلو نظرنا إليه من حيث هو حافز الحكاية أعني: يكذب كرم حاتم، يختبره، يهينه، أمكننا القول: إنه كالطعم في الشبكة فالحكاية لكي تكون أنشأت أبا الخيبري كأنه يعمل ضدها. وضد الحكايات المشهورة عن كرم حاتم وبذلك فهو يؤدي دوراً مضاعفاً وملتبساً في الحكاية عندما يمحو في البداية كل تاريخ كرم حاتم كي يثبته في النهاية. إنه طعم الحكاية وما علينا نحن القراء إلا أن نسعى كي ننشب كالعصفور في الشبكة وأبي الخيبري في الحكاية.

لقد تضمن مشهد المحاكمة شبكة منصوبة حاول أبو الخيبري استغلالها لصالحه، هذه الشبكة هي القبر حيث ظاهره أن حاتماً قد مات وأن الأنصاب التي أقيمت شاهدة على موته لذلك اطمأن إلى أن حاتماً لن يقريهم لاسيما أن الليل قد اقترب وهو موعد مفضل لحاتم.

إنَّ الليل يعطل البصر ولا يجعله يعمل بطاقته القصوى، إنه كالشبكة/ الحكاية التي تعطل ما تريد من بصرك ألا تراه وتختار وتفرض عليك ما تراه[29]. هناك إذن شبكة أخرى اطمأن لها أبو الخيبري فنام وأن ينام يعني أنه نسي كل شيء كالميت.

يوجد علاقة متينة بين النوم والموت فالموت نوم ثقيل كما أن النوم موت خفيف[30]. النوم أن يتوفى الله النفس من غير موت والموت أن يتوفى الله النفس من غير نوم. لا يوجد حدود بين الموت والنوم والفرق بينهما فيما يكمن في الدرجة (خفيف، ثقيل) لا في النوع.

إذا كان ذلك كذلك فنوم أبي الخيبري يعني أنّه مات موتاً خفيفاً وموت حاتم يعني أنه نام نوماً ثقيلاً ومن ثم لا أحد يدري أين حدود كل منهما ذلك أنَّ موت حاتم متربص على تخوم نوم أبي الخيبري ونوم أبي الخيبري قابع على حدود موت حاتم، إنهما في صيغة وجودية واحدة الأمر الذي يجعل وسيلة الاتصال بينهما ممكنة.

وسيلة الاتصال بينهما هي الحلم فعندما نام أبو الخيبري حلم بحاتم ثم استيقظ فزعاً الأمر الذي أثار انتباه مرافقيه. خوف أبي الخيبري سبب في عدم ذكر تفاصيل حلمه إذ إن الموقف الذي يسيطر عليه الخوف لا يستدعي التفاصيل الدقيقة إنما يستدعي سبب الخوف وفيما بعد تستدعى التفاصيل.

سبب خوف أبي الخيبري هو أن حاتماً لم يمت فهو مازال يقري الضيوف أما التفاصيل فهي أن حاتماً أتى أبا الخيبري في النوم وعقر ناقته ولكي يتأكدوا مما فعل حاتم وجدوا الناقة تكوس (تسير على ثلاث قوائم) عقيراً (قطع إحدى قوائمها) فانتحروها وباتوا يأكلون.

بأكل رفاق أبي الخيبري الناقة سيتأكد القارئ أن هذه الحكاية كالشبكة. إنَّ القارئ سيلاحظ مباشرة أن الجماعة قد استيقظوا على رعب أبي الخيبري وناقته المعقورة ولم يستجيبوا بما يلزمه الموقف (ميت يظهر بسيف ثم ينحر ناقة) بل أكدوا بأكلهم الحكايات السابقة كأنها بدهية (قد والله أقراك) ثم انخرطوا في العيد وظلوا يأكلون من لحمها.

إن الاستجابة الأنسب في مثل هذا الموقف هي أن يخافوا ويمتنعوا عن أكل لحم الناقة التي نحرها ميت بل أن يفروا ويتركوا هذا المحل المريب لكن بما أنهم (مثل أبي الخيبري) حافز آخر للحكاية (طعم) فلقد كان يلزم أن يسلموا بما حدث ويأكلوا ليؤكدوا كرم حاتم الذي لن يزول عن الأرض أبداً أما التفاصيل: كيف أتى حاتم؟ من أين له السيف؟ هل حاور أبا الخيبري؟ فلا مجال لها هنا وبإمكاني أن أملأ

هذا الفراغ بالوقوف لحظة من الزمن عند مواقف الحكم المشرقة مع حاتم الطائي.

الحلم من الحوافز الأساسية للحكي وحاتم الطائي حكاية جميلة وفاتنة ولدت من حلم فقد ذكر القدماء «أن أم حاتم أوتيت وهي حبلى في المنام فقيل لها: أغلام سمح يقال له حاتم أحب إليك أم عشرة غلمة كالناس ليوث ساعة البأس ليسوا بأوغال (ضعفاء) ولا أنكاس (مقصرون في الكرم) فقالت: بل حاتم فولدت حاتماً»[31].

إنَّ حاتماً في هذه الحكاية وفي حكايتنا في مكانين متشابهين؛ في حلم أمه كان في رحمها (قبر) وفي حكايتنا في القبر (رحم الأرض) ومن هذين المكانين المتشابهين يتفوق على عشرة رجال.

هذا العدد محدد في حلم أمه أما في حكايتنا فهو غير محدد لكن بعض النصوص التي وصلتنا تحدد عدد النفر بين الثلاثة والعشرة. الليث حدد سقف النفر الأعلى بعشرة رجال فمن وجهة نظره «لا يقال عشرون نفراً ولا ما فوق العشرة»[32].

بفضل الحلم انفلت حاتم من بطن أمه وبفضل الحلم - أيضاً خرج من بطن الأرض لينتصر على عشرة رجال ولكي يتم مشروع حلم أمه كان حاتماً كريماً منذ نعومة أظفاره ففي الأسبوع الأول من ولادته - تقول أمه - رفض أن يرضع حتى ألقمت ثديها ابن الجيران[33] وفي طفولته كان يخرج طعامه فإن وجد من يأكل معه أكل وإن لم يجد طرحه[34].

الأصفهاني متحمس جداً لدعم مشروع حلم أم حاتم ولكي يعطيه دلالة يتبعه مباشرة بحكاية حاتم مع عدد من الشعراء حينما قسم إبله بينهم فأصاب كل واحد منهم (كانوا ثلاثة) تسعة وتسعين بعيراً، ثم يستمر في سرد حكايات كرمه كأنما هذه الحكايات واجبة لتحقق الحلم ولازمة لابد من حدوثها كما هو معنى (الحتم) الذي يشترك مع الاسم

(حاتم) في الجذر اللغوي. الحتم منقوش على خاتم حاتم فقد قيل «كان مكتوباً على خاتم حاتم جد تسد»[35].

إنّ الاسم حاتم يعني القضاء ذلك أنّ الحاتم هو القاضي وهو الموجب للحكم[36]. هذا الاسم اختاره الحلم وشحنه بخطة متكاملة مما يعني أن حاتماً - في أي محاكمة له - هو الخصم والحكم وبما أن الحلم هو الذي أخرجه من رحم أمه فقد انحاز إليه وأخرجه من رحم الأرض (القبر) لينتهي المشهد الأول من الحكاية بلقطة موغلة في الانكسار عندما أردفوا أبا الخيبري ومن شأن الرديف أن يكون تابعاً لا متبوعاً، متأخراً لا متقدماً وهي صفات أحسبها مجحفة في حق أبي الخيبري الذي أراد أن يكون ذراعاً فأصبح كراعاً.

انكسار أبي الخيبري لم يرق لحاتم وهو الكريم الذي أقرى حياً وميتاً فمن لوازم الكريم أن يكون رحيماً وحنوناً وشفوقاً، وألا يشاهد انكسار الآخرين بقلب بارد، وأن يتسامح مع الكائن الذي يتألم. لقد كان الحلم حاضراً في الموعد كي ينفذ تسامح حاتم، ويحقق رحمته وحنانه وشفقته بأبي الخيبري المسكين.

موعد الحلم كان مع ابن حاتم (عدي) الذي حلم بأبيه، حلم بأنه قرى ضيوفه بناقة الخيبري ومن عادة حاتم أن يكون كرمه تاماً، كرماً لا تشوبه شائبة ولأن أبا الخيبري منكسر الخاطر فقد أمر عدياً أن يعطيه بعيراً وما كان عليه إلا أن ينفذ ذلك حرفياً فلحق بالقوم ودفع إلى أبي الخيبري البعير. ترى من أين جاء عدي بالبعير؟

هذا التعويض لا يصدق لكنه حدث مع حاتم الطائي ليس مرة واحدة بل في مرات عديدة. إنَّ البعير الذي عوض به حاتم أبا الخيبري لا يشذ عما نحره أو فرقه حاتم على امتداد حياته. لقد كان حاتم يستمتع كثيراً بتكرار ما يحدث على فترات والأمر بسيط للغاية: إذا

أراد حاتم أن يكون كريماً فما عليه إلا أن ينام ثم يستيقظ ليجد حوله الإبل. لنقرأ:

هلك أبو حاتم وحاتم صغير فكان في حجر جده سعد بن الحشرج فلما فتح يده بالعطاء، وأنهب ماله ضيق عليه جده ورحل عنه بأهله وخلفه في داره فبينا حاتم يوماً بعد أن أنهب ماله وهو نائم إذ انتبه وإذا حوله مائتا بعير أو نحوها تجول ويحطم بعضها بعضاً»[37].

بعير حاتم الذي جبر به خاطر أبي الخيبري وربما ما نحره على امتداد حياته مخلوق من تلك المواد التي تخلق منها الأحلام وإذا فكرنا في الأحلام من حيث هي ضرب من الخيال «فمن الممكن القول إننا نستمر في اختراع الحكايات عندما نستيقظ ونسرد هذه الأحلام لاحقاً»[38].

«إننا في الحلم نكون المسرح والحضور والممثلين والحبكة والحوار الذي نسمع، نقوم بتأليف كل شيء بشكل واع وكل شيء يكتسب حيوية لا يمتلكها عادة في الواقع»[39]. إذا كان ذلك كذلك فحكايات كرم حاتم سلسلة من الأحلام (لكل حلم حكاية هو ذاته حكاية) لكن المثير للدهشة في حكايات كرم حاتم هو أن الحقيقي والمحلوم به صار واحداً.

إنها أحلام من السهل أن نكتشف من خلالها المخطط النفسي للسيد العربي الكبير في عالم البداوة[40] وهو مخطط نفسي يستند إلى الحلم ذلك أننا حين ننام «نستيقظ على صيغة أخرى للوجود. إننا نحلم ونبتدع قصصاً لم تحدث قط وليس لها أحياناً ما يماثلها في الحياة الواقعية فتارة نكون البطل وطوراً نكون الوغد الشرير وتارة نعيش أجمل الأشياء، ونكون سعداء، وكثيراً ما نجد أنفسنا في حالة من الخوف الشديد لكن أياً كان الدور الذي نقوم به في الحلم فإننا المؤلف والحلم حلمنا ونحن أوجدنا الحوادث»[41].

وأنا أكاد أختم هذه التأملات تذكرت الشعر الذي حفظه أبو الخيبري، هذا الشعر يفضح هدف أبي الخيبري (أتبغي لي الذم عند المبيت). الشعر - أيضاً - يهجو أبا الخيبري (أنت ظلوم العشيرة شتامها) ويفخر بقبيلة طيئ (نشبع أضيافنا). إذن الأبيات تروي حكاية حكايتنا ولأمر ما استوقفني البيت الثاني:

أتيت بصحبك تبغي القرى لدى حفرة قد صدت هامها

صدت أي صوتت. الهامة طير تزعم العرب أنه يصيح على قبر الميت فلايفتأ ينادي بثأره حتى يؤخذ له[42].

يعرض هذا البيت أسئلة محيرة آن أوان عرضها: أي ثأر؟ هل قتل حاتم؟ وإذا كان مات موتاً طبيعياً فلماذا صدت الهامة؟ كي أجيب عن هذه الأسئلة اتجهت إلى كتب التراجم فلم أجد شيئاً ذا بال. أحياناً تكتفي بقولها «مضى لسبيله»[43] وأحياناً أخرى تورد حكاية أبي الخيبري نهاية الترجمة[44] كأنما حاتم مات ليعيش من جديد موته. الصدفة وحدها هي التي جعلتني أنتبه إلى هذه الفكرة وفكرة أخرى سأتوقف عندها الآن:

مؤلفو كتب التراجم لا يعتنون إلا بشخصيات عاقلة أي أنهم لا يتكلمون عن مرحلة الطفولة وكل اهتمامهم ينصب على مرحلة متأخرة من العمر هي مرحلة الرجولة، قد تتبدل الصورة قليلاً فنرى بعض المؤلفين يعرجون على مرحلة الطفولة لأنها مرحلة حفظ القرآن وما عدا ذلك فلا مناص من «أن تكون الشخصيات عاقلة ومسؤولة»[45].

ما يلفت النظر في كتب التراجم هو أنها أمام حاتم الطائي تتخلى عن منهجها أي أنها تركز على فترة طفولته إلى حد أننا لم نعد نعرف على وجه الدقة أي جزء من حياته يتصل بالحلم وأي جزء من حياته يتصل بالواقع؟!

قارئ سيرة حاتم في هذه الكتب سيخيل إليه أن حاتماً لم يخرج إلى الدنيا إلا كي يكون كريماً من ساعة ولادته، إنه رمز أضخم من الحياة وأكبر مما تستطيع أي شخصية أن تكونه في كتب ككتب التراجم.

فيما بعد تسربت حكاية أبي الخيبري إلى الشعر البغدادي[46]. يختم حكايتنا قائلاً: وإلى هذه القضية أشار ابن داره الغطفاني في قوله يمدح عدي بن حاتم:

أبوك أبو سفانة الخير لم يزل	**لدن شب حتى مات في الخير داعيا**
به تضرب الأمثال في الشعر ميتاً	**وكان له إذ ذاك حياً مصاحيا**
قرى قبره الأضياف إذ نزلوا به	**ولم يقر قبر قبله الدهر راكبا**

الأبيات تشعر عدياً أن أباه مايزال ضمن تاريخ الكرم بل هو أصله لأن لا أحد قبله ولن يكون أحد بعده قرى الضيوف وهو ميت.

إنّ المصالحة بين الشعر وبين حكاية أبي الخيبري المستندة إلى الحلم تعني أن الشعر كالحلم وأنهما معاً ككرم حاتم الطائي لا تبدو فيه الأشياء كما نعرفها، ففي الشعر مثلما في حكايات كرم حاتم الحالمة كل شيء مسموح به بوقاحة الزعم.

لكن ماذا لو كان مقدر لنا أن نتام ونحلم كلما قدم إلينا ضيف مثلما كان يحلم حاتم الطائي؟ ربما كان هذا قدراً فظيعاً لأن نومنا وأحلامنا سيصبحان حملاً لمسؤولية لا تطاق وهنا ماذا علينا أن نختار: الحلم أم الواقع؟

هذا هو السؤال الذي عرضته هذه التأملات وشيء واحد أعتقد أنها توصلت إليه هو: أن النقيضين الحلم/ الواقع هما الأغمض والأكثر التباساً بين كل المتناقضات في حكايات كرم حاتم الطائي.

لقد أربك أبو تمام الكثيرين بهذا البيت:

ولولا خلال سنها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تؤتى المكارم[47]

أما هذه التأملات فيكفي أن تضع (الحلم) مكان (الشعر):

ولولا خلال سنها الحلم ما درى بغاة الندى من أين تؤتى المكارم

هنا يكون الحلم بديلاً للشعر، الحلم الذي سيبقى مسودة لشيء ما هو عادة الكرم التي أنشأها الحلم. إنّ الحلم شيء خطير لذلك يجب ألا نهزأ به فأحياناً نعشق امرأة لم نرها إلا في الحلم.

إن للحلم حضوراً لا يقل قوة عن الواقع وهنا من المفيد أن نتذكر حلم إبراهيم عليه السلام الذي حلم بأنه يذبح ابنه وكان عليه أن ينفذ لولا أن افتداه الله.

لولا جمال الحلم لنسيناه بسهولة والعرب لجمال أحلامها كانت ترجع إليها باستمرار وتعيدها في مخيلتها ومن أحلامها حاتم الطائي الذي يعيش في سحر الجمال الأليم لأحلام العرب حتى أنه لم يلد إلا ليكون كريماً ولم يمت إلا ليباشر كرمه وما علينا نحن المساكين إلا أن نتبع ذكرى أحلام فقد تحول الحلم إلى عادة.

الهوامش

1) وردت في أغلب الكتب التي ترجمت لحاتم الطائي. انظر مثلاً: الأغاني ج 366/17 والشعر والشعراء، ص 147 وغيرهما.

2) انظر مثلاً على ذلك الشعر والشعراء، لابن قتيبة ج 130/3.

3) القائل هو ابن الأعرابي، انظر الأغاني ج 366/17.

4) نفسه ج 365/17.

5) نفسه ج 17.

6) الأبيات هي:

لعمري لقد ما عضني الجوع عضة	فآليت ألا أمنع الدهر جائعا
فقولا لهذا اللائمي اليوم أعفني	فإن أنت لم تفعل فعض الأناملا
فماذا عساكم أن تقولوا لأختكم	سوى عذلكم أو عذل من كان مانعا
وماذا ترون اليوم إلا طبيعة	فكيف بتركي يا ابن أم الطبائعا

7) الشعر والشعراء، ص 147.

8) الأغاني ج 368/17.

9) قال أبو عبيدة: «أجواد العرب ثلاثة: كعب بن أمامة وحاتم الطائي وكلاهما ضرب به المثل وهرم بن سنان» انظر الشعر والشعراء، ص 147.

10) حجاب العادة، أركيولوجيا الكرم من التجربة إلى الخطاب. ص 28.

11) قصص العرب ج 4.

12) لسان العرب، مادة نقر.

13) نفسه.

14) الشعر والشعراء، ص 152.

15) الأغاني ج 388/17.

16) البيان والتبيين ج 96/1.

17) نفسه ص 298.

18) الحيوان ج 343/1.

19) نفسه ص 270.

20) الشعر والشعراء، ص 284.

21) نفسه ص 338.
22) الأغاني ج 374/17.
23) لسان العرب، مادة نصب.
24) نفسه، مادة زعم.
25) نفسه.
26) معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة زعم.
27) الغائب، دراسة في مقامة الحريري، ص 11.
28) معجم مقاييس اللغة ج 48/5.
29) الحكاية والتأويل.
30) معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة نام.
31) الأغاني ج 367/17.
32) لسان العرب، مادة نفر.
33) الأغاني ج 367/17.
34) ديوان حاتم الطائي، ص 16.
35) البصائر والذخائر ج 12/5.
36) لسان العرب، مادة ختم.
37) الأغاني ج 374/17، أيضاً ديوان حاتم ص 90.
38) سبع ليال، ص.
39) نفسه.
40) تاريخ الأدب العربي، ص 298.
41) الحكايات والأساطير والأحلام، ص 12.
42) قصص العرب، ص 298.
43) الأغاني ج 17/.
44) الشعر والشعراء، ص 152.
45) الحكاية والتأويل، ص.
46) خزانة الأدب ج 130/3.
47) ديوان أبي تمام، ص 183.



الصِّحَاح والقاموس والتاج والنَّفيس



محمد خليل الزَّرُّوق

● الصِّحاح:

وضع الجوهري، أبو نصر، إسماعيل بن حمَّاد، المتوفى في حدود الأربعمائة - كتابه: تاج اللغة، وصِحاح العربية، الشهير بالصِّحاح، فكان فتحاً في تأليف المعجمات، بصغر حجمه إذا ما قيس إلى ما سبقه، والتزامه الصحيح، وتيسيره ووضوحه، وسهولة طريقته، إذ بناه على الحرف الأخير من المادة، وهي طريقة لم يَسبق إليها معجم له شهرته وصحته وقبول الناس له، حتى فخر هو بذلك في مقدمته، فقال: «أما بعد، فإني قد أودعت هذا الكتاب ما صحَّ عندي من هذه اللغة التي شرَّف الله منزلتها، وجعل علم الدين والدنيا منوطاً بمعرفتها، على ترتيب لم أُسبق إليه، وتهذيب لم أُغلب عليه»[1].

واتخاذه الحرف الأخير باباً مردّه إلى أن فاء الكلمة وعينها تتقدمهما حروف الزيادة، نحو: أَفْعَلَ، وانفعل، واستفعل، واللام لا يتأخر بعدها شيء، إلا أن يكون تضعيفاً من جنسها[2]. فالبناء على اللام إذاً أسهل في البحث.

ولم يخل الصِّحاح من مؤاخذات أخذت عليه، كما لا يخلو عمل إنساني منها، وأشهرها ما فيه من تصحيف، حتى عقد السيوطي في مزهره له فصلاً قال فيه: «ذكْر ما أُخذ على صاحب الصحاح من التصحيف»[3]. ثم ما فاته من الصحيح، وقد أُلِّفت كتب في تكملته والاستدراك عليه.

● القاموس:

وجاء الفيروزبادي، أبو طاهر، محمد بن يعقوب، المتوفى سنة 817 أو 816، فألف معجمه القاموس المحيط، وأراد به مضاهاة الصحاح، ونسخ شهرته، وقال في مقدمته: «ولما رأيت إقبال الناس على صحاح الجوهري - وهو جدير بذلك، غير أنه فاته نصف اللغة أو أكثر، إما بإهمال المادة، أو بترك المعاني الغريبة النادّة - أردت أن يظهر للناظر باديْ بدء فضل كتابي هذا عليه، فكتبت بالحمرة المادة المهملة لديه، وفي سائر التراكيب تتضح المزية بالتوجه إليه. ولم أذكر ذلك إشاعة للمفاخر، بل إذاعة لقول الشاعر: كم ترك الأول للآخر... ثم إني نبّهت فيه على أشياء ركب فيها الجوهري - رحمه الله - خلاف الصواب، غير طاعن فيه، ولا قاصد تنديداً له، وإزراءً عليه، وغضاً منه، بل استيضاحاً للصواب، واسترباحاً للثواب... واختصصت كتاب الجوهري من بين الكتب اللغوية، مع ما في غالبها من الأوهام الواضحة، والأغلاط الفاضحة، لتداوله واشتهاره بخصوصه، واعتماد المدرِّسين على نقوله ونصوصه»[4].

وقد اشتهر كتاب القاموس حقاً، وصار مرجعاً متداولاً، حتى إنه في العصر الأخير أُطلق اسم القاموس على كل معجم، وقال فيه القائل[5]:

مذ مدّ مجد الدين في أيامه	من بعض أبحر علمه القاموسا
ذهبت صحاح الجوهريّ كأنها	سِحْر المدائن حين ألقى موسى

وردّ عليه الآخر بقوله:

من قال: قد بَطَلت صحاح الجوهري	لما أتى القاموس - فهو المفتري
قلت: اسمه القاموس، وهو البحر، إن	يفخر فمعظم فخره بالجوهر(ي)

ولكنه بقيت للصحاح مزاياه التي ذُكرت، ولم ينزل من مكانته التي وضعه العلماء فيها.

ولم يسلم القاموس أيضاً من النقد والمؤاخذة مع ما فيه من المزايا، فمن المزايا زيادة مواده وألفاظه على ما في الصحاح، وذلك راجع إلى أصليه الكبيرين: المحكم والعُباب، وانتظام شرحه للمواد بغير تفريق ولا تكرار، إلا ما قلّ، والإيجاز في العبارة، وحذف شواهد القرآن والأشعار والأخبار وأسماء اللغويين، إذ كان قصده الاختصار.

ومن المؤاخذات غموض عبارته من شدة الإيجاز، وإدخاله ما ليس من وظيفته من الأعلام وشؤون الطب والمصطلحات، وأنه لم يفرق بين الحقيقة والمجاز، ولم يميِّز القوي من الضعيف في كثير من الأحيان، وإدخاله المولد والأعجمي[6].

● التاج:

ودارت حول القاموس مكتبة تشرح أو تنقد أو تستدرك، وكان أعظم كتاب اتصل بالقاموس شرحُه للزَّبيدي، أبي الفيض، محمد مرتضى، المولود سنة 1145هـ، المتوفي سنة 1205هـ شهيداً بالطاعون، الواسطي العراقي أصلاً، الهندي مولداً، الزَّبيدي تعلماً وشهرة، المصري وفاةً، الحنفي مذهباً، الأشعري عقيدةً، كما كان يصف نفسه في كثير من إجازاته[7] إلا الوفاة، فما تدري نفس بأي أرض تموت.

ابتدأ تأليفه حوالي سنة 1174، بعد قدومه إلى مصر بسبعة أعوام، وسنه إذ ذاك تسعة وعشرون عاماً، وأكمله سنة 1188، وقضى في تأليف جزئه الأول ستة أعوام وبضعة أشهر، وصنع طعاماً بعد إكماله هذا الجزء، وجمع طلاب العلم، وشيوخ الوقت، وذلك في سنة 1181، وأطلعهم عليه، فاغتبطوا به، وشهدوا بسعة اطلاعه، وكتبوا

عليه تقاريظهم نثراً ونظماً، وأكمل الأجزاء التسعة الباقية في سبعة أعوام وبضعة أشهر. فالجزء الأول منه ألفه في شطر زمن تأليف الكتاب كله، ومكث في تأليف الكتاب أربعة عشر عاماً. وطلب الملوك وواقفو خزائن الكتب تحصيله، وبذلوا فيه الأموال[8].

وطُبع من التاج أولاً خمسة أجزاء بالمطبعة الوهبية بمصر سنة 1287هـ، ولم تكمله، ثم طُبع كاملاً في المطبعة الخيرية في عشرة أجزاء سنة 1307هـ. وعنها ظهرت مصورة دار ليبيا للنشر والتوزيع في بنغازي سنة 1386هـ = 1966م. ثم تولت وزارة الإرشاد في الكويت إخراجه في طبعة محققة تحقيقاً حديثاً أشرف عليها الأستاذ عبدالستار فراج، ثم آل الأمر إلى الأستاذ مصطفى حجازي[9]. وقد احتفلوا منذ أشهر بإكماله في أربعين جزءاً. وكانت مدة نشره سبعة أو ثمانية وثلاثين عاماً، من سنة 1385 إلى سنة 1423هـ، أي من سنة 1965 إلى سنة 2002م[10].

ومزية التاج في المعجمات سعته، فهو أكبر معجم عربي، واستفادته من مراجع كثيرة سبقته من المعجمات وغيرها من كتب فروع التراث، وأنه سدّ ما في القاموس من خلل، وقوّم ما فيه من اعوجاج، فأضاف إليه كثيراً من المواد والصيغ والمعاني، في أصل المادة، وفي المستدرك الذي يجعله في آخرها، وبيّن المصادر التي أخذ منها القاموس، وذكر الروايات المخالفة، وخلافات اللغويين، ووضّح وكمّل، وأتى بالشواهد، وذكر اختلاف نسخ القاموس، ونسخ أصوله، وفيه زيادات واسعة من الضبط ليست في أصله. ونقد مادته، فتتبع منهجه وبيّن اختلاله في أحيان، وانتصر للجوهري حين رأى الحق معه، وتتبع تصحيف القاموس وخطأه واضطرابه في التفسير، وعُني بالتنبيه على المجاز، وعلى أصول معاني الموادّ ومقاييسها.

وعيب التاج ما انتقل إليه من القاموس من أجل محافظته على

عبارته من الفوائد الطبية والأعلام والمصطلحات، وهذه كلها ليست من مادة المعجم، وفَقْدُ الترابط في سياقه في بعض المواضع من أجل التزامه أيضاً بلفظ القاموس، ومن أجل تفريقه استدراكه عليه بين أوساط المواد وخواتيمها، وأنه لم يطّلع على بعض المعجمات ومنها البارع لأبي علي القالي، وأنه أهمل ألفاظاً قليلة في اللسان، وألفاظاً أتى بها في شروحه[11].

ويُضَمُّ إلى ذلك أن الزبيدي عوّل على الجمع، ولم يُعنَ كثيراً بالتحقيق، ونقل عن مخطوطات بعضها غير متقن، فوقع في أخطاء كثيرة[12]، وأن مراجعه لم تكن حاضرة بين يديه في كل المدة الطويلة التي ألّف فيها الكتاب، فكان يرجع إلى نسخ مختلفة بعضها غير تام. ولكنه بقي أوعب المعجمات، وجمهرةَ علوم واسعة من التراث العربي العريض.

● النفيس:

وأراد الأستاذ خليفة محمد التليسي الاكتفاء من التاج بالمتن اللغوي، وفَصْل هذا المتن عما في التاج من أمور خارجة عنه، فوضع كتابه الموسوم بالنفيس من كنوز القواميس، وبناه على الحرف الأول من المادة.

1 - ولكنه لم يرتبه ترتيباً حديثاً يسهّل مراجعته، ويجنبه التفريق والتكرار، كما رُتّب المعجم الوسيط مثلاً الذي أخرجه مجمع اللغة العربية القاهري، فكان على نظام خاص، إذ قدّم فيه الأفعال على الأسماء، والمجرد على المزيد، واللازم على المتعدي، والثلاثي على الرباعي، والمعنى الحسي على المعنى العقلي، والمعنى الحقيقي على المعنى المجازي، وكذا صنع في معجم ألفاظ القرآن الكريم. وذكر الأستاذ التليسي أنه كان في نيته أن يبوّب مادة

التاج ويرتبها، وأنه قطع في ذلك شوطاً قصيراً، وأنه أدرك من بعد أنه جهد لا طائل وراءه، وأنه الأجدى إخراج المادة اللغوية كما هي. والحق أن هذا الترتيب مفيد جداً؛ لأنه يسهّل الوصول إلى المقصود، ويجنب المعجم تشتيت المادة وتشعيثها والتكرار فيها، وصار منهجاً في صناعة المعجم معروفاً لا غنى عنه، وله قواعد وفروع وتفصيلات وخصائص تناسب الحجم والمؤلَّف لهم المعجم، يطول شرحها. وهو عمل يحتاج جهداً كبيراً وصبراً موصولاً مرهقاً. ولذلك أحسب أن الأستاذ لم يصب الحق حين قال: إن النتائج التي انتهى إليها في عمله لا تختلف عن النتائج التي انتهى إليها مؤلفو المعجمات في مطلع النهضة الحديثة وما تلاها إلى اليوم. ذلك أن المعجمات الحديثة قامت على تبويب المادة وترتيبها ترتيباً حديثاً، مع التهذيب والاختصار، وهو قد اقتصر على التهذيب والاختصار.

2 - من أجل ذلك جاء عمل الأستاذ التليسي هذا مقصّراً عن أن ينفع المتخصصين؛ لأن لهم غنى بالأصل، ومن الذي يترك الأصل إلى الفرع، إلا إذا كان في الفرع زيادة؟ وإن الباحث الجادَّ ليستغني عن كتاب لسان العرب إلا في التثبُّت والمراجعة واحتمال اختلاف النسخ بعد أن ظهرت أصوله كلها، وهن: التهذيب والمحكم والصحاح وحواشي ابن بري عليه والنهاية، ولم يبق إلا بعض المحكم وبعض حواشي ابن بري. وجاء عمل الأستاذ التليسي أيضاً مقصّراً عن أن ينفع غير المتخصصين؛ لأنه كبير في حجمه، ثقيل في وزنه، غالٍ في ثمنه، والمعهود في الكتب الموضوعة لعامة المثقفين صغر الحجم، وخفة المحمل، وقلة الثمن، حتى تسهل مراجعتها، ويخف حملها، ويتيسّر اقتناؤها، وماذا يصنع غير المتخصص بكتاب ذي أربعة مجلدات، فاخرة التجليد،

مصقولة الورق، إلا أن تكون زينة في المكتبة، وتحفة في البيت، كما يفعله كثير من الناس؟

وهذا ذكّرني بما أخذه الأستاذ حمد الجاسر على عمل وزارة الإرشاد الكويتية في التاج؛ إذ رأى أن الأَوْلى أن تتجه الهمم إلى المخطوطات التي لم تنشر ولم تتيسّر للمطالعين ويُخشى عليها التلف والضياع، وتزيد إلى علمنا أشياء جديدة، ونصوصاً غائبة، أما بذل المال الكثير، والجهد الكبير، والزمن الطويل في كتاب هو في أيدي الناس، وليس مُعداً للمطالعة الكثيرة، ولكن للمراجعة، والاستفتاء في الحين بعد الحين، فهذا عمل فيما رأى كان غيره أَوْلى منه[13].

قد يكون هذا عملاً شخصياً ينفع مؤلفه، ويزيد معرفته باللغة، ويوثّق صلته بالتراث، كما ذكر ذلك وكرره في المقدمة مرات. ومن ذلك عبارة وقفت عندها، وهي قوله: إن هذا العمل لو لم يكن إلا شاهداً له بأنه قرأ تاج العروس من الغلاف إلى الغلاف، لكفى ذلك فخراً واعتزازاً وشهادة على عظم صلته بالتراث العربي العظيم. وهذا غرض فيما بدا لي بمعزل عن مجد اللغة العربية وخدمتها كما عبر الأستاذ في وصفه لغاية من غايات العمل.

3 - ولم يذكر لنا الأستاذ التليسي منهجه واضحاً في حذف ما حذفه واستغنى عنه من متن اللغة، إلا كلاماً قال فيه: إنه أهمل ما أهملته الجماعة من ميّت الألفاظ ومهجورها. ولكن الموت والهجر يختلفان باختلاف الأعصار والأمصار وطبقات الناس. فإن كان كتابه يُعنى بطرائق أهل هذا العصر في التعبير، وحدود معجمه في الاستعمال، فذاك شأن له منهجه، وتلك غاية لها سبيلها. وإن كان يُعنى بتفسير لغة العرب على مرّ العصور والدهور، وفي

ألسنة أكابر الشعراء والكتاب، وأفواه عامة الناس، وسواد الخلق، فذاك أيضاً شأن له منهجه، وتلك غاية لها سبيلها، ولكنه لم يبيّن لنا شيئاً من ذلك، ولم يدلّنا على الميزان الذي وزن به الألفاظ والصيغ والاستعمالات، حتى نفى منها ما نفى، وأبقى ما أبقى، وقد ذكر في مقدمته أن غايته في الكتاب وضع المادة اللغوية خالصة أمام الدارسين، وهو قد حذف أشياء تفيد الدارسين في تفسير بيت جاهلي، أو حديث نبوي، أو مثل قديم، أو استعمال هجرة الناس في أيامنا هذه. ويتصل بهذا أنه لم يبيّن لنا منهجه في إيراد الشواهد الشعرية، فقد رأيته يذكر بعضها، ويحذف بعضها، ولم أتبيّن الفرق بين ما ذكر وما حذف. ولم يذكر لنا أيضاً منهجه في رجوعه إلى المصادر الأخرى، وقد تبيّنت أنه اعتمد على اللسان فيما يشكل من ألفاظ التاج. وأكبر ظني أنه استعان ببعض أجزاء من الطبعة الكويتية للتاج؛ لأنه صحّح ألفاظاً كما صححتها تلك الطبعة. ولم أرَ فيه زيادة على ما في التاج.

4 - وقد رأيته في عمله حذف الضبط اللفظي بالنظائر في الأفعال والأسماء، ومن نحو قولهم: من باب ضرب أو نصر، أو هذا اللفظ مثل سبب أو عنب، واكتفى بضبط القلم. وضبط القلم لا يسلم من سهو النقل، وأخطاء الطباعة، مع أن فيه تقصيراً؛ إذ المراد من تمثيل الفعل بفعل آخر الدلالة على حركة عين الماضي وحركة عين المضارع، والأستاذ يذكر الماضي ويضبطه وحده ويُغفل المضارع. وسأذكر الأمثلة في هذا وما يأتي بعده من مادة واحدة، هي مادة (ع ر ب). وذلك مثل: عَرِب كفرح، إذا نَشِط، وعَرَب كضرب، بمعنى أكل، فقد حذف الفعلين الممثل بهما، ففاتت معرفة عين المضارع. ومثال التقصير في الأسماء من ذكر العُرْب، وهو الجيل

المعروف من الناس، بضم فسكون، بضبط القلم، وفي الأصل أنه مثل قُفْل وجَبَل، فليس في كتاب الأستاذ التليسي عَرَب كجبل في أول المادة حيث يشرح اللفظ ويُذكر ضبطه. ويحذف في أحيان الضبط بالحرف فيقصِّر أيضاً، ومن ذلك ذكر أن جمع عَرُوب - وهي المرأة المتحببة إلى زوجها - عُرُب وفي الأصل أنه بضم فسكون وبضمتين.

5 - وقد وجدته يحذف من التقييد والإيضاح والألفاظ ما لا يُستغنى عنه، وما لا يتضح وجه حذفه. ومن ذلك أن العَرَب الماء الكثير الصافي، وتكسر راؤه، فحذف زيادة: وهو الأكثر، أي كسر الراء، وحذف أنه يسمى العُرُنْب كقنفذ. ومن ذلك أنه قال: عَروبة: يوم الجمعة، يوم العروبة، هكذا بلا إيضاح، وفي الأصل: عروبة بلا لام، وباللام، كلتاهما ليوم الجمعة، وفي الصحاح: يوم العروبة، بالإضافة، فبيَّن أنه يكون بغير إضافة، وتدخله اللام، وتفارقه، ويكون بالإضافة أيضاً، أما نص النفيس فلا يدل إلا على أنه في غير الإضافة يكون بغير اللام. وحذف: عَرِب الرجل: أُتْخِم، وعَرِبت معدته: فسدت. ولم أدر وجه حذف هذا. وذكر قولهم: ما بالدار عريب ومُعْرِب؛ أي أحد، وحذف أنه لا يقال إلا في النفي، وهذا قيد لا غنى عنه.

6 - ووجدت الاختصار فيه في أحيان يضيِّع المقصود، أو يُخلّ بالسياق. نحو أنه حذف في المادة التي معنا قوله: قال أبو زيد الأنصاري، ثم أثبت لفظ: قال، بعد قليل، والمقصود أبو زيد. ومن ذلك أنه قال: والإعراب كالعرابة: الجماع، والإعراب عند الأزواج، وهو ما يُستفحش من ألفاظ النكاح والجماع. وفي الأصل: والإعراب كالعرابة: الجماع، قال رؤبة يصف نساءً جمعن العفافَ عند الغرباء، والإعرابَ عند الأزواج، على أنه مبتدأ، وهو معطوف في سياق الأصل على لفظ العفاف، ولا معنى له في

سياق النفيس لأن فيه تكراراً، وقد وضّح ذلك العطف في قوله: وهو.

7 - ومن عيب النفيس أنه يكرر عبارات مشياً وراء الأصل، وعذر صاحب التاج أنه ينقل عن مراجع مختلفة، ويذكر الشروح في أكثر من سياق، ويعيد ما ذكره في الشرح في المستدرك على القاموس، ليبيّن ما فاته وإن سبق ذكره في الشرح. ومن أقل القليل في حسن الاختصار تجنب التكرار. ومثال ذلك أنه كرر لفظ: أعرب بحجته؛ أي أفصح بها ولم يتَّقِ أحداً. ولفظ: تعريب الاسم الأعجمي أن تتفوه به العرب على منهاجها، هذا مع أن التاج قال فيه: وقد ذكرناه.

8 - ووجدته التزم في الغالب حذف الأحاديث النبوية، مع أن حذفها ربما فوّت عليه فوائد. ومن ذلك أنه حذف حديث: فاقْدُروا قَدْرَ الجارية العَرِبة، ففاته لفظ العَرِبة مثل فَرِحة، وهي الحريصة على اللهو. وحذف حديث: الثيب تُعْرِب عن نفسها، في رواية، وهو وإن ذكر عرّب الكلام تعريباً، بمعنى بيَّنه، وعرَّب عنه لسانه - قد فاته هذا الأسلوب، وهو: عرَّب عن نفسه. ووجدته في أحيان يذكر اللفظ الشاهد من الحديث، ولا يشير إلى أنه حديث، فقد أخلى كتابه في قوله: في الحديث، أو جاء في الحديث، فلا يعرف القارئ حقيقة العبارة المحصورة بين قوسين. هذا ولفظ حديث عندهم في أحيان يشمل أقوال الصحابة والتابعين، بل أقوال المشركين وغيرهم إذا كان في الحديث قصة أو حوار. وقد ذكر في المقدمة أنه حافظ محافظة صارمة على تفسير ألفاظ القرآن الكريم لتمكين الراغبين في فهم المصطلح الإسلامي من الرجوع إليه. أقول: وألفاظ الحديث النبوي أيضاً من المصطلح الإسلامي.

9 - ووجدت فيه أخطاء، لم أدرِ أترجع إلى الطباعة أم إلي النقل، وكتابُ لغةٍ كهذا يكثر فيه الضبط وتتشابه الألفاظ والصيغ

وتتزاحم كان يحتاج مزيداً من التصحيح والعناية والتتبّع، بل مزيداً من السعة في الطباعة. إذ رأيت المادة مرسلة بغير تفصيل في الفقرات يميّز المعاني، ويبيّن سياق الكلام، وتغيّر الأغراض. ومن قصور الطباعة أنها لم تظهر المدة على الألف، فالتبست بعض الألفاظ مثل: هيآتهم. ومن أخطاء الطباعة أو النقل: تزوج بالعروب، اسم للمرأة المتحجبة إلى زوجها. والصواب: المتحببة. ومنها: فأما العروب فجمع عروب، والصواب: فأما العُرُب فجمع عريب. ومنها: والتعريب تمريض العَرَب، ضبطه بفتحتين، والأصل: تمريض العَرِب كفَرِح. وبعض الأخطاء في التاج ينتقل إلى النفيس، نحو: تعريب الاسم الأعجمي أن يتفوه به العرب على منهاجها، وأعربته العرب وعربته إذا تفوه به العرب على منهاجها، وذلك في موضعين، وهو بيّن الخطأ؛ لأنه أنث الضمير في منهاجها، فحقه أن يؤنث الفعل في تتفوه وتفوهت، وقد جاء في أول المادة أن لفظ العرب مؤنث.

10 - ولم يكن من المناسب أن تخلو مقدمة الكتاب من أن يطلب واضعه من أهل العلم أن يسدّدوه، وأن يهدوا إليه ما قد يكون قصّر فيه، أو غَفَل عنه، وأن يرشدوه إلى ما يرونه سبيلاً إلى الارتقاء بالعمل، والتقدم به إلي الإحسان والإتقان، فيما يخلو عمل من تقصير، ومواضع تقتحمها العين، أو تَندّ عن الخاطر، خاصة في عمل كبير الحجم، هو معجم يُراد له أن يحوي صفوة المتن اللغوي. وجعل الأستاذ مكان ذلك أن وصف عمله بأنه لو قامت به مؤسسة رسمية لأنفقت عليه الآلاف ولأسست له اللجان، والمعهود أن تؤسس اللجان، وتقوم المؤسسات، على تأليف أو تحقيق، لا على اختصار كتاب.

والله أعلم بالصواب.

الهوامش

1) الصحاح 33/1. وانظر مناقشة ناشره لمن نَسب السبق في هذا إلى غير الجوهري، في مقدمة الجزء الأول منه.

2) انظر مقدمة الصحاح 122.

3) المزهر 196/2، وانظر المعجم العربي لحسين نصار 393/2.

4) القاموس 3/1-4.

5) هذا الشعر في شرح الشيخ نصر الهوريني لديباجة القاموس المنشور في أوله، ص 33 و34.

6) انظر التاج 100/1، والجاسوس 80 و132 و309، والمعجم العربي 594/2-596، ودراسات في القاموس المحيط 313.

7) فهرس الفهارس والأثبات 527/1.

8) تاريخ الجبرتي 142/4، ومقدمة عبدالستار فراج للطبعة الكويتية من التاج.

9) معجم المطبوعات العربية 1727/2، وتاريخ نشر التراث للطناحي 44 و157 و170، والكتاب المطبوع بمصر في القرن التاسع عشر للطناحي أيضاً 88 و94.

10) نقد هذه الطبعة الأستاذ حمد الجاسر في مجلة العرب في سلسلة مقالات طويلة، ابتدأت في الجزء الخامس من السنة الخامسة سنة 1390هـ = 1971م، وأكثر ما عني به المواضع والأنساب؛ إذ كان متخصصاً فيهما.

11) انظر في مزايا التاج وعيوبه المعجم العربي 528/2-540. وأشار إلى أن له مقالاً في مجلة مجمع اللغة العربية بعنوان: فائت التاج.

12) مجلة العرب، السنة الخامسة 480/5.

13) مجلة العرب، ص 5، 479/5.

المراجع

تاج العروس، من جواهر القاموس، لمحمد بن الزَّبيدي (1205هـ)، المطبعة الخيرية، القاهرة، 1307هـ. وطبعة وزارة الإرشاد بالكويت، تحقيق جماعة، بدءاً من 1385هـ/1965م.

تاريخ الجَبَرْتي = عجائب الآثار، في التراجم والأخبار، لعبدالرحمن بن حسن الجَبَرْتي (1237هـ)، تحقيق جماعة، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1965م.

تاريخ نشر التراث (مدخل إلى)، لمحمود الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1405هـ/1984م.

الجاسوس، على القاموس، لأحمد فارس الشدياق (1304هـ)، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، 1299هـ.

دراسات في القاموس المحيط، لمحمد مصطفى رضوان، الجامعة الليبية، بنغازي، 1393هـ/1973م.

الصحاح، لإسماعيل بن حماد الجوهري (حدود الأربعمائة)، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1407هـ/1987م.

فهرس الفهارس والأثبات، ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات، لعبدالرحمن بن عبدالكبير الكتاني (1382هـ)، بعناية، إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 1402هـ/1982م.

القاموس المحيط، لمحمد بن يعقوب الفيروزبادي (817 أو 816هـ)، بولاق، القاهرة، 1289هـ.

الكتاب المطبوع بمصر في القرن التاسع عشر، لمحمود الطناحي، دار الهلال، القاهرة، 1416هـ/1996م، ضمن سلسلة كتاب الهلال.

مجلة العرب، صاحبها حمد الجاسر، السنة الخامسة، فيما بعد.

المزهر في علوم اللغة وأنواعها، لعبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي (911هـ)، تحقيق جماعة، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1361هـ.

المعجم العربي، نشأته وتطوره، لحسين نصار، دار مصر، القاهرة، ط 2، 1986م.

معجم المطبوعات العربية والمعرّبة، ليوسف سركيس، القاهرة، 1346هـ/1928م.

مقدمة الصحاح، لأحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1407هـ/1987م.

النفيس، من كنوز القواميس، لخليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، طرابلس/تونس، 2001م.



القراءة الكاتبة



أسماء عبدالناظر جمّوسي

«كتاب الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين» للخالديين (أبي بكر محمد تـ 380هـ) و(أبي عثمان سعيد تـ (390-391هـ). وهو من المصنفات النقدية في تراثنا التي لم تحظ بالاهتمام الجديرة به. وهو من كتب الاختيار كما يشير إلى ذلك صاحباه. وقد جاء هذا المصنف متأخراً نسبياً عن مرحلة التأسيس النقدي وعن مرحلة التدوين طبعاً. ومع ذلك فقد حمل هاجساً جلياً تمثل في إعادة قراءة الموروث الشعري سعياً إلى تحيين الطاقة الشعرية الكامنة فيه مما يخلق فيه توثباً جديداً في ضوء متغيرات آتية من المد الخارجي الذي كان يتعين على نظام الشعر امتصاصه تأميناً لبقائه بالمحافظة على عناصره الجوهرية، ذلك أن الخالديين صدرا في قراءتهما عن غيرة لهذا الموروث بسبب قوة الشعر المحدث الذي انجذب إليه أحد رجال المؤسسة مقصدُ رسالتهما هذه، فإذا هو «بأشعار المحدثين كلفاً وعن القدماء منحرفاً»[1].

وعلى هذا الأساس كان الخالديان يهدفان إلى بيان هذا الخطأ المعرفي الذي وقع فيه هذا المقصد وتصويبه ببيان أن الشعر الجاهلي والمخضرم هما الشريجان «اللذان فتحا للمحدثين باب المعاني فدخلوه وأنهجوا لهم طرق الإبداع فسلكوه»[2]. إن «كتاب الأشباه والنظائر» يحمل قراءة للموروث الشعري مندرجة في مسألة نقدية أساسية، هي النص متحركاً بتحرك مجال تقبله. وما مسألة القدامة والحداثة إلا أحد مسالكها. ذلك أن تحرك النص أمر أساسي لحياته وضمان لاستمراريته، فقراءته في آفاق متغيرة تعني انصهار آفاق تقبله مع أفق حاضر إبداعه. وحياة النص في واقع الأمر رهينة تعدد قراءاته المحتملة، وهو

ما أقره الخالديان ذاتهما في آخر الكتاب حيث يقولان: «ولعل غيرنا ممن يقرأ هذا الكتاب يرذل شيئاً مما اخترناه ويهجن شيئا نقلناه وهذا غير مزر بنا ولا ناقص لأن لكل إنسان اختياراً...»[3]. ويمثل إقرار الخالدين هذا بتعدد القراءات وانفتاح النص وتهيئة للاحتمال حافزاً لنا نعيد في حضنه قراءة قراءتهما في ضوء ما أصبح لنا من ذخيرة معرفية أثمرها التلاقح الفكري الذي تتجدد به القراءة، علنا نسهم في إنصاف هذا المصنّف فنرفع عنه سجف الإهمال بإنتاج الطاقة الكامنة فيه. إن قارئ هذا الكتاب يلاحظ في القراءة الأولى قيامه على لوحات شعرية يعسر الإمساك بالخيط الرابط الذي يخترقها لتتماسك عليه. فإذا بالفكر القارئ المتعجل واقع في شرك التشتّت الذي نفسربه عدم اهتمامنا بهذا المصنف على قيمته. فنحن نوجه إعادة قراءتنا لهذا الكتاب نحو النص/ العلامة × الموسوم بالتقطع، للوقوف على النص/ النموذج(*) أعني «النص» كما نستجليه في الخطاب المضمر، ويقتضي ذلك منا أن نقرأ في منطقة اللامفكر سعياً وراء الإمساك بهذا الخيط المتخفي الذي تحقق فيه التفاعل بين القارئ والمقروء محاولة منا لملء الفراغات التي تعتبر أساساً يؤمن حياة النص وبقاءه. ولابد أن يدخل القارئ على النص حركة وتغييراً، سواء ملأ فراغات الأثر الفني أو اختار أن ينظّمه بتحقيقه مثلا في ضوء شروط تاريخية مختلفة جذرياً، إذ لا توجد آثار فنية منتهية بإطلاق مسمرة في كمالها، كما لا توجد آثار فنية متقلبة بإطلاق مستعدة لجميع التدخلات.

ملاحظة:

راجع ما اقترحه شارل ستيفنس Charles Stevensen لتعريف متصور «قصيدة» وهو أن «القصيدة مقطع من الكلمات». وبما أن كلمة mot قد تعني token أو Type فهو بالتوازي يرى ضرورة التمييز بين القصيدة/ العلامة Poème /Token والقصيدة/ النموذج/ Poème Type وأقترح هنا احتذاءً مصطلحي النص/ العلامة والنص/ النموذج، أي النص الوثيقة والنص باعتباره مثالاً قائماً في التصور. جاء المقال في مجلة Poétique عدد 83 - سبتمبر 1990 بعنوان ?Qu'est_ce qu'un poème.

ونحن إذ نملأ فراغات النص/ العلامة نستطيع أن نستجلي كتابة الخالدين وهما يتقبلان الموروث الشعري قديمه ومحدثه فنبين أن هذا المتقطع في خطابهما هو ما جعلهما يحققان الكتابة بتفاعلهما مع مجالهما، فنتبين قيمة الذاكرة العفوية في القراءة الكاتبة.

لقد كانت قراءة الخالدين فعلاً قراءة التوسط بين النص/ العلامة بعد أن استقر بين دفوف الدواوين وبين النص/ النموذج المتواري في سجف المتناصات والذي يمكن أن نقرأ في محوره الأنساق المعرفية والثقافية في الفكر العربي، بل وكذلك الأنساق الجمالية المحمّلة بالرؤية العربية للوجود. وبهذا فقراءتهما للتراث الشعري في ضوء المد الخارجي وسيط بين النظام في حالي الاستقرار والاختلال. ثم إن استقرار النص بين دفوف الدواوين لم يمنع القارئين من التأثير في هذا الموروث وهو ما سيعمل البحث على إجلائه. أما هنا فنتساءل مثلاً لماذا انفرد اختيار الخالديين بإحضار لامية خلف الأحمر وجعلها نسجاً على منوال لامية الشنفرى لامية العرب في حين أهملتها جميع كتب الاختيار الأخرى؟ وبالتالي، ما هي «القصدية» المتخفية وراء قراءة الخالدين بعد التسليم بما أفصحا عنه في خطابهما البياني وسبق أن رفعناه، علماً بأن القصدية ليست عَنْيَ الشيء عن قصد.

فما عناه القارئان عن وعي جاء في الشعر البياني الذي أحضراه في مفتتح الرسالة، ومنه ما جاء في شعر عنترة وهو أحد فحول الشعر القديم: «هل غادر الشعراء من متردم؟»(4). وما جاء في بعض أمثال العرب السائرة: «ما تزك الأول للآخر شيئا»(5). وبالتالي لا مجال إلى مسايرة أبي تمام إذ يقول واصفاً قصيدة له: (من البسيط غير التام).

يَقُولُ مَنْ تَقْرَعُ أَسْمَاعَهُ   كَمْ تَرَكَ الأَوَّلُ لِلآخِرِ

فكتاب الأشباه والنظائر في هذا الخطاب **الجلي**، يرمي إلى تأصيل المعنى الشعري والدلالة على اكتماله مع القدماء، ولعنترة الحق في مقاله إذ أصاب الرأي المعرفي القائل بانتهاء المعنى ناهيك أنه في الجاهلية الجهلاء، كما أنه كان إمام الفصاحة الفصحاء بعبارة القارئين. وإذا كان هذا المبدع العينُ قد أقر بنهاية المعنى فكيف التسليم بموقف مقصد الرسالة وقد انحرف عن الشعرالقديم الذي يمثل ذاكرة نظام الشعر؟. إن في هذا المخزون نموذجاً لا يمكن الغفلة عنه، و«كتاب الأشباه والنظائر» تكريس لهذه الغاية، ذلك أنه محاولة في الاختيار قصدُها استصفاء هذا النموذج. إلا أن اختيار الخالديين في الواقع صادر عن ذاكرتين، إحداهما موجَّهة ومقصودة وجهتها الشعرالقديم، والثانية عفوية. وإذا كانت الأولى **فاصلة** فالثانية **واصلة**، إذ فصلت الأولى فعلاً بين شعر للجاهليين والمخضرمين وآخر للمحدثين، وتعذر ذلك على الثانية لأنها بفاعلية التفاعل لم تمنع تشكّل مجمع الذاكرة الكلي الذي تتفاعل الشعار في حضنه إذ يذكر الخالديان أنهما يضمّنان رسالتهما: « ما وقع إليهما من أشعار الجاهلية ومن تبعهم من المخضرمين»[6] كما يشيران في آخر الكتاب إلى الفصل بين القديم والمحدث في اختيارهما بالقول: «والآن نبدأ بعون الله وحسن توفيقه في اختيار أشعار المحدثين وغريب معانيهم وحسن استعاراتهم بعد هذا الكتاب ليشتمل الكتابان على الفنين من الشعر القديم والمحدث»[7]. فهما فنان متمايزان في خطاب الخالديين الصريح. ومع ذلك نقف لهما في اختيارهما على أشعار كثيرة من أشعار المحدثين انتقتها ذائقتهما في مواطن كثيرة من حماستهما.

إن هذا الفصل بفعل الذاكرة المقصودة بمعنى عَنْيِ الشيء صادر أساسا عن موقف مسبق يرى الإحداث جدةً في الزمن. فالحديث ضدُّ القديم والحدوث ضد القُدمة، والحدَث بالتالي يقطع مع الاستمرار

والبقاء في غير تغير. وفي ذلك فكرة الظهور لأول مرة في لحظة من الزمن، أو فكرة خلق متعاقد مع الزمن. وقد كتب ابن منظور في لسان العرب: «الحدوث هو **كون** شيء لم **يكن**».

وقد تجلى هذا الفصل أيضا في ثنائية المشاهير وغير المشاهير، أو بتسمية العرب قديما المغطّى عليهم. يقول الخالديان: «ونجتنب أشعار المشاهير لكثرتها في أيدي الناس، فلا نذكر منها إلا الشيء اليسير»[8]. وبذلك يضيِّق القارئان مجال الاستصفاء في اختيارهما فيريدانه في شعر القدماء المنسيين أو المغمورين لا في مدونة الفحول أساساً، لبيان الكمال في القديم الذي لا يصيبه الاهتراء. فحضور الشعر الجاهلي والمخضرم هنا **حضور كيان** أكثر مما هو **حضور نوعي**. ومن المنتظر تبعاً لذلك أن يقع القارئان في التعصب والقراءة المغلقة المنتهية لحظة ولادتها. غير أن اشتغال الخالديين في فلك المغمورين ساهم في جعل قراءتهما أكثر تفاعلاً وهو توجه نثمّنه في واقع الأمر لأنه يساعد على انبثاق جلي لما هو جامع في الذائقة وفي المعرفة وفي الثقافة. ولكن ما انتهى إليه القارئان في أواخر كتابهما أي بعد أن تمت قراءتهما هو القول: «فجميع ما أثبتناه فاختيار من أشعارهم **المشهورة والمجهولة** وما لنا إلا الجمع والتأليف»[9].

لقد كان الفصل في ممارسة القراءة غير ممكن فاجتمع في اختيارهما القديم والمحدث، والمشهور والمغطى عليه. وارتسم ذلك في خطابهما نفسه، في مستوى التسمية، ذلك أنهما في آخر الكتاب سيسمان الشعرَ المقصود باسم أكثر ضمّاً وجمعاً يقولان: «قد اخترنا في هذا الكتاب من أشعار العرب وبديع معانيهم وطريف استعاراتهم وتشبيهاتهم، ما وقع في جملة من الورق كثيرة وفيما ذكرنا من ذلك مقنع وبلاغ ودلالة على فضل المتقدمين». فقد أصبح الشعر المقصود: «أشعار العرب» وتعني هذه التسمية ما يلف أشعار العرب من

مؤتلف بمعزل عن زمن الشاعر واعتباراً فحسب لزمن الشعر، إذ إن «أشعار العرب» إحالة على النموذج الشعري الذي استصفاه القارئان في اختيارهما الشعري في النظام باعتباره كلا يتخلله انتظام.

وقد مثل الشعر المحدث عنصراً أساسياً تساجل معه الشعر القديم وساهم التفاعل بينهما، بما أنهما عنصران من نظام واحد، في استنطاق النص/ النموذج الذي يلتف حوله الشعر العربي وإن تلونت وتنوعت أزمنة قوله وبذلك انبثق المتفق عليه في البنية المعرفية والثقافية والجمالية أي الثابت في تفاعله مع المتحول. فلنا أن نتساءل عن العامل الذي ساهم في هذا الالتفاف وما ترتب عليه من سمات طبعت قراءة الخالديين وما أسهمت به في **نقدية** النقد العربي و**شعرية** شعره.



1 - إجراء الأشباه والنظائر:

يعود الفضل إلى إجراء النظير والشّبه اللّذين اشتغلت في حضنهما قراءة الخالدين لتكون قراءة تفاعلية قوامها التأويل أساساً، وقراءة أقرب إلى التفاعل في دائرة الوقع[10]. من القراءة العالمة التي ترمي إلى تعليم صناعة الشعر. فإجراء النظير هو ما سيمكنهما من إدراك المتشابهات موضوعاً. وقد جاء في إشارة نصية: «ونذكر من النظائر إذا وردت والإجازات إذا عنّت، ونتكلم على المعاني المخترعة والمتبعة، ولا نجمع نظائر البيت في مكان واحد ولا المعنى المسروق في موضع، بل نجعل ذلك في موضع ذكره»[11]. فهذا الشاهد يشير إلى أن إجراء النظير سيتم في فضاء واسع من العفوية ولن تكون لخطاب الضبط[12] سلطة التنظيم الصارم، وهو فعلا ما سوف يمنح للذاكرة العفوية فاعلية أكبر. وكانت القصدية التي تحكم هذه الذاكرة فعلا البحث عن التعددية المتماثلة، لا من زاوية التوارد فحسب، وإنما أيضاً

من زاوية الابتداع والاتّباع. فقد مثل هذا الإجراء الأداة الاستدلالية الباحثة عن **المسترسل** في ثنايا **المتطور** والمتوازن في ثنايا المختل وكلاهما أساسي في أي نظام.

والاستدلال التشابهي أو القياسي هو أكبر أنماط الاستدلال عفوية وبساطة إضافة إلى أنه أول أنماط التفكير. وهو كما بين «جون بياجي» J. Piaget النمط الفكري الذي يسمح للذكاء البشري بالنمو. فدوره بالتالي مؤسِّسٌ في المعرفة وفي الثقافة بل إنه أفضل أنماط الفكر في ميدان الفن، ذلك أن رساماً أو شاعراً لن يبني أثره الفني بوساطة سلسلة من الاستنباطات والاستقراءات، أو من التحليلات والتأليفات وإنما يبنيه حول لعبة من المتشابهات والأقيسة. ولعلنا بهذا نفسر ميل العرب عموماً إبداعاً وبلاغة إلى بنية التشبيه، بل إلى إيقاع المتشابه، ذلك أنه إيقاع الثابت في غمرة المتحول. أفليس هذا الميل هو المسؤول عن بحث العرب عن إيقاع التشابه، لا في الوزن والقافية فحسب وإنما أيضاً في نظام القصيدة ذاته؟ أفلم يقل عمر بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك. قال وبم ذلك؟ قال: لأني أقول **البيت وأخاه** وأنت تقول **البيت وابن عمه**؟ »[13] إنه فعلا ما سيتولد عنه في السياج المعرفي في مستوى الخطاب العالم متصور «الاختلاف»، وهو متصور مركزي في المنظومة النقدية العربية. إن السعي إلى المؤتلف ونبذ المختلف مكون أساسي في البنية المعرفية العربية، ذلك أن الثابت لا يكون إلا بفاعلية الحفظ والحافظة، وهي ذاكرة النظام التي تصنع الذاكرة الجمعية بمبدأ الانضباط الذاتي Homeostasie مواجَهَةً للاختلال الناجم عن المد الخارجي، ذلك أنه «خلافاً للأشياء الجامدة فإن الأنظمة لا تثبت إلا عبر الحركة والتغير»[14]. وقد كان المحدث من الشعر هو المتغير الذي دفع الخالديين إلى البحث عن النظام الذي «لا تصدر هويته أو ثوابته من

رسوخ مكوناته وإنما من استقرار شكلها أو تنظيمها عبر التيارات التي تخترقها »[15].

ولا يقوم الثابت في نظام الشعر في النص/ العلامة وإنما في ذاكرته التي لا تتشكل إلا من خلال تعاقب القراءات وتعددها وتنوعها في شروط مختلفة ومتنوعة. وقد تتحقق القراءة في الإبداع ذاته، كما قد تتحقق فيما يسمى القراءة الكاتبة، ذلك أن من يقرأ يستعد في تلك اللحظة بالذات لأن يكون كاتباً. وبقدر عفوية الذاكرة القارئة تكون الكتابة غير منفرطة عن البنية الجامعة. وقد أقر الخالديان هذه الذاكرة العفوية في خبر نعتبره علامة دالة، إذ «قال أبو تمام حبيب بن أوس، دخلت على الحسن بن رجاء فقال لي: يا أبا تمام، رأيت فيما يرى النائم كأنَّ إنساناً يقول بيت شعر ما أعرفه وقد حفظته قلت: أنشدنيه، فأنشدني: (من الوافر):

سَيَكْفِيكَ الَّذِي أَمْسَيْتَ فِيهِ ... سُيُوفٌ فِي عَوَاتِقِهَا سُيُوفُ

قلت أظن أن الأمير **يحفظ** قول الشنفرى (من الرمل):

كُلُّ مَاضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ ... كَسَنَا البَرْقِ إِذَا مَا يُسَلُّ

قال نعم أنا أروي هذا الشعر. فقلت له: «هذا البيت **مثلُ** ما رأيتَ، وبيت الشنفرى **ولّده** لفكرك»[16]. فرواية الشعر في هذا الشاهد وهي قراءة شكّلت في لاوعي الكاتب - وهو هنا أمير - ذاكرة عفوية سكنت في منطقة خفية من الذات متحولة بذلك إلى **مولّد** للشعر. واللافت في هذا الخبر أن البيت من لامية الشنفرى الموسومة بلامية العرب التي لا يكاد أي مصنَّف نقدي يهملها، على أن الرواة اختلفوا في نسبتها، إذ نسبها أبو تمام في حماسته إلى خلف الأحمر، الراوية الشاعر وربما الشاعر الراوية. والمتأمل في الشعرين المقروءين يلاحظ

قيامهما أساساً على بنية المشابهة في مستوى الصورة الشعرية وما ترتب عليها من دلالة. فكلاهما قائم على صورة التماهي بين الممدوح وسيفه (ماض قد تردى بماض)، (سيوف في عواتقها سيوف). إن متصور الشِّبْه في هذه القراءة هو في الوقت نفسه **إجراءٌ** قامت في ضوئه مواجهة النص بالنص **وصفةٌ** وُسمت بها المادة المقروءة. فيحق لنا القول إن بنية المشابهة هي مَكْمَنُ الأنساق في القول الشعري. ومن تجليات إجراء النظير في خطاب الخالديين ما ارتسم على جسد اللغة من عبارات رابطة لفظاً بين مختلف اللوحات الشعرية المتجاورة في فضاء النص والمتحاورة فيما بينها أيضاً. ذلك أنها لوحات شعرية تشكل حضورها عن طريق التداعي أساساً وبعفو الخاطر، فجاءت هذه العبارات كثيفة ومتنوعة منها ما يحيل على **ظاهرة** الشبه ومنها ما **يحيل على سببها**. فمن العبارات الدالة على الظاهرة: (مثل - شبيه بـ قريب من - ومثله - هذا البيت حذو - ومما يقارب - إلخ) أمّا ما يحيل على السبب فمنه: (أخذ - أخذه منه - أخذه منه مصالته - هذا بأسره لـ مأخوذ من قول - أخذ فزاد - .... إلخ) وهذا النوع من العبارات صادر عن وعي بسبب ظاهرة النظير التي تتلخص في التناول والأخذ والسرقة الشعرية.

لكن ظل القارئان مترددين في خطابهما بين الأخذ وهو سبب جليٌّ وبين تفسير أكثر خفاء مثل التوارد. فقد سمع ابن عباس منشدا ينشد بيت النمر ابن تولب (من الكامل):

وَدَعَوْتُ رَبّي بِالسَّلامَةِ جَاهِداً   لِيُصِحَّنـي فَإذا السَّلامَةُ داءُ

فقال «لاإله إلا الله، **ما أعجب** هذا، كلام العرب **متشبك** بعضه ببعض»[17]. ونقرأ في خطاب القارئين تبنيا لهذا القول لاسيما أن هذا المعنى المشترك وارد في قول النبي: «لو لم يوكل بابن آدم غير الصحة والسلامة لأوشكا أن يتلفا، فالنبي أتى بهذا المعنى منثوراً وأتى به

الشاعر منظوما»[18]. فائتلاف المعنى في هذه القولة من العجيب الذي يتمنع على الإدراك الموضوعي، وقد عبر ابن رشيق مثلاً عن حيرته المعرفية في المسألة إذ أورد خبراً في عمدته يشير إلى أن عمرو بن أبي العلاء سئل عن سر اتفاق الشاعرين في المعنى وتواردهما في اللفظ رغم عدم اجتماعهما في المكان، فأجاب: «عقول الرجال توافت على ألسنتها»[19]. أما المتنبي فقد أجاب عن نفس السؤال بأن «الشعر جادَّة وربما وقع الحافر على موضع الحافر»[20]. وقد أشار الجاحظ في بيانه إلى أن الاختيار - وهو قراءة - مكمنُه العقل إذ إن شعر الرجل قطعة من كلامه وظنه قطعة من عقله. لكن الاختيار كاشف في الواقع عن العقل لا في مستوى الوعي وإنما في تخوم اللاوعي وهو المستوى الذي تترسب فيه الذاكرة المستصفاة من التفاعل بين الموروث والمحدث في حضن الإجماع. فإجراء الأشباه والنظائر هو إذن المرج الذي تتشكل فيه الأنساق والمتصورات، وهو الحقل الذي تخصب فيه المتصورات المعرفية حيث ترتسم الذاكرة الجمعية.

2 - التشكل المتصوري في حضن الأشباه والنظائر:

أ - الاشتراك:

ومن هذه المتصورات المرتسمة[21] على جسد اللغة «الاشتراك» وهي كاشفة عن هذا التفاعل بين الموروث والمحدث «الاشتراك». فقد وقف الخالديان في قراءتهما لشعر اختاراه لجران العود الذي لا يُعرف في نسيب الأعراب وغزلهم أحسن ألفاظاً من قصيدته على قوله (من الطويل):

وَيَكْفِيكَ آثارٌ لَنا حِينَ نَلتَقي ذُيُولُ نُعَفِّيها بِهِنَّ وَمِطْرَفُ

فوجدا معناه مليحاً **اشترك** فيه جماعة من الشعراء، فإذا بهما

يؤصلان هذا المشترك ذلك أن «قوله (ويكفيك آثار لنا حين نلتقي) البيت معنى مليح، وقد اشترك فيه جماعة من الشعراء فأول ذلك امرؤ القيس في قوله (من الطويل):

فقُمْتُ بِهَا أَمْشي تَجُرُّ وَرَاءَهَا   على إِثْرِنا أَذْيالَ مَرطٍ مُرَحَّلِ

ثم يبحثان لهذا الشعر عن نظير من المشترك في الشعر المحدث ويجدانه في قول ابن المعتز (من الطويل):

نَقُمْتُ أَفرُشُ خَدّي في الطَّريقِ لَه   دلاً وَأَسْحبُ أكْمَامًا على الأثَرِ (22)

لكن القارئين لا يبيّنان موضع الاشتراك بين هذه الأشعار، فالتفاعل قائم في اللامفكر.

والواقع أن أجلى ما اشتركت فيه هذه الأشعار الوحدة الإخبارية الأولى القائمة في الوزن، إذ إن جميع هذه الأشعار في الطويل. ولنلاحظ أن القارئين يوردان أشعاراً لمشاهير تجمع بين القديم والمحدث ذلك أن قصدها «الشعر» لا الشاعر، وزمن الشعر لا زمن صاحبه، مما يكشف لنا عن التفافهما حول المعنى الجامع.

ب - الإلمام:

ومن هذه الارتسامات اللغوية أيضا متصور «الإلمام». فقد مدح أعرابي معن ابن زائدة وهجا روح بن المهلب بشعر أخذه أبو تمام، فقال الخالديان معلقين: «قد ألّم بهذا المعنى جماعة من الشعراء وقال بعضهم (...) وأتى به آخر (...) ولابن المعتز يخاطب رجلا فيقول (...) وقال الله تعالى (قرآن) والشعر من مثل هذا كثير»(23).

فقد شمل هذا الشاهد الشعر قديمه ومحدثه والقرآن أيضاً، فالمعنى ثابت بما أنه من معاني القرآن نفسه، وبهذا ينبثق متصور

الإلمام. ولهذا الأمر أورد الخالديان في هذا الفلك شعراً كثيراً غير معزو إلى صاحب إذ أصبح «النص» جامعاً بما فيه النص المقدس. وتقلصت بذلك مسألة ملكية النص التي كانت في الفترة التأسيسية الأولى للنقد من أهم المسائل وخاصة في حقل العمل التصحيحي الذي قام به الجمحي في طبقاته مثلا نتيجة الوضع والنحل في عصر التجميع، عصر «المصانع الشعرية»[24].

فلا شك أن متصور الاشتراك والإلمام قد حداً من التحقيق في ملكية النص، ليفسحا المجال أكثر أمام لذة القراءة في كنف المؤتلف. وأصبح هدف التشكل الحضوري للنص الشعري النص/ الأنموذج الذي أصبح يُنظر إليه نظرة قوامها التقديس ومنع التغير عنه لأن التغير في الميتافيزيقا قديماً يعني الاهتراء والموت. فقوام الإلمام في هذه القراءة تجميع المتقطع بحثاً عن بنية متخفية وراء المتنوع والمتقطع، هي بنية **المسترسل**.

وبهذا الأمر ذاته نفسر خفوت خطاب الطعن[25] في «كتاب الأشباه والنظائر» وخاصة غياب شنعة السرقة، ذلك أن السرقة لدى الخالديين **تفسير** أكثر من كونها **تهمة**. هي تفسير **جلي** للمتناصات التي وسماها بـ «الأشباه والنظائر»، فكان خطاب التحاور بين عناصر النص الشعري بحثاً عن النظام من خلال السجال بين الشعراء. وهو ما حدّ من خطاب التعصب للقديم رغم موقف الإعلاء الذي انطلقت منه القراءة، كما لم نلمس في خطاب الخالديين تعصباً ضد المحدَث رغم أن الإحداث في ذاته متصور يهدد لدى القدماء مقولة الثبات كما أسلفنا القول. لقد كانت صورة القديم في هذا الخطاب النقدي صورة **جسر العبور** الذي يتحتم أن يعبره الشعر حتى يكتسب مشروعيته فيكون من الشعر وينخرط في الجنس الجليل. فأخذ بذلك سمة «الكلاسيكية» الضرورية الحامية من الانفراط عن الإجماع. لهذا جميعه لم تكن صورة

الشعر المحدث صورة باهتة، بل إن الخالديين أنصفاه لأنه أحد عناصر المعنى الموسوعي وكان الإلمام جسر العبور نحو هذا الإنصاف.

ج - المثل:

ومن الارتسامات اللغوية التي أعلنت عن هذا الانخراط أيضاً ومثلت علامات تعلن عن السياج المعرفي متصور «المَثَل» حيث يتحقق الإجماع الكامل في نظام المعنى. فإذا بالشعرية مجالها أوسع من الوزن والقافية. والمثل كما نرى اسم جامع، يلتحم فيه المعنى بعبارته أو الاسم بالمسمى. والمثل من الأجناس الوجيزة قوام المعنى فيه المتشابه من أمور الحياة مما يُهتدَى إليه بعد خبرتها. فقد توقف الخالديان وهما يتقبلان شعراً ينسبانه إلى حميد بن ثور جاء في سبعة أبيات عند قوله: (من الطويل):

قَضَى اللهُ فِي بَعضِ المَكَارِهِ لِلفَتَى ... بِرُشْدٍ وَفِي بَعْضِ الهَوَى ما يُحَاذَرُ

فوجدا أن هذا البيت «مثَلُ من أمثال العرب جيدٌ» وأنه مثْلُ قول الله سبحانه: ﴿وَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ﴾ وأنه «قد قال بعض المحدثين في هذا المعنى وجَود...»(26).

فالمَثَلُ في هذا الشاهد هو حضن الاجتماع في المعنى الموسوعي، الذي يجمع بين أنواع القول، وهو بالتالي **المعنى/ النواة** الذي تلتف حوله هذه الأنواع المتولدة عنه. هذا الالتفاف كاشف عن إحدى سمات البنية المعرفية التي حكمت الفكر المتقبل للشعر في «كتاب الأشباه والنظائر» بل حكمت الفكر العربي إجمالاً الذي جعل الشعر مجمعاً للدرس والحكمة، وكان لزاماً أن يكون المعنى ناجعاً ومفيداً. ولعلنا بهذا نساهم في تفسير جوهر ما قامت عليه منظومة البلاغة عند العرب التي تقتضي من القول أن يكون جميلاً وناجعاً، مصيباً لا مخطئاً.

3 - التشكل المصطلحي في حضن الأشباه والنظائر:

من أهم ما أثمرته مقولة الأشباه والنظائر إجْراءً وقوفُ الخالديين في خطابهما على المعنى «الموسوعي» إضافة إلى «المؤتلف» فيه. ذلك أن متصور النظير انعقد ضمن شبكة متصورية كاملة بمتصورات أخرى تسير بالمعنى من صورته بذرة تنزرع في جسد الشعر، لتنمو مع « **الزيادة** » و« **النهاية** » في المعنى و« **الإغراق** » فيه. وهو ما يشير إلى أن نظام المعنى متغير نحو النمو في غير انقطاع بحثاً عن إقرار الاكتمال. فإذا كان شعر الجاهليين والمخضرمين هو المؤسس الذي لا يكون الأنموذج إلا به، فالشعر المحدث يكمله.

أ- الزيادة:

ومتصور «الزيادة» هو أول درجات هذا الاكتمال، وأساس الزيادة الأخذ والتناول اللذان ينعقدان في خطاب الخالديين بالزمن التاريخي المادي أساساً. لكنها قد تنعتق من هذا الحد الزمني في بعض الأحيان، فتكون لحظة التشكل هي الأساس، وهي لحظة جوهرية مستقلة عن الزمن الفيزيائي، بل إنها لحظة جوهرية في تشكل النموذج المتكامل. لذلك جعل الخالديان من مقاييس التحقيق في مسألة الأخذ السبقَ واللحوقَ الزمنيين، وهو ما نقرؤه مثلاً في تحقيقهما لبيت طرفة (من الكامل):

قدْ بِتُّ مَالِكَها وَشَارِبَ قَهْوةٍ درْيَاقَةٍ أرْوَيْتُ مِنْهَا وَاغِلِي

فإن هذا «بأسره للبيد، إلا أنهما في عصر واحد» لذلك يقول الخالديان «فلا ندري أيهما أخذ من صاحبه»[27]. فكان انتماء الشاعرين إلى عصر واحد عائقاً للبت في مسألة الأصل والفرع. أما في قراءتهما لشعر حسان بن ثابت الذي أخذه في رأيهما من ابن الإطنابة مصالتةً، فالأمر بيِّنٌ إذ ينكران أن يكون ذلك من التوارد، ثم يعللان

رأيهما بأن «ابن الإطنابة من الأوس وحسان من الأنصار. وهما من قبيلة واحدة وكان ابن الإطنابة أقدم من حسان فلذلك (قلنا) أخذه منه أخذا»(28).

هذه القراءة التحقيقية كما نرى محكومة بالذاكرة الموجهة الواعية التي تحاول أن تجد لظاهرة النظير تفسيراً مادياً في الزمان والمكان في مدار الأخذ والتناول. بل إن هذا المذهب في التفسير قد يذهب بهما إلى أبعد من ذلك إذ إنهما في أثناء هذا البحث أسندا إلى عنترة الأولية في فتق عين المعنى في قوله: (من الكامل):

يُنْبِئْكِ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنَّنِي أَغْشَى الْوَغَى وَأَعِفُّ عِنْدَ الْمَغْنَمِ

ثم أخذا يوردان له نظائر من الشعر حتى وقفا على بيتين لقيس بن زهير العبسي: (من المتقارب):

تَرَكْتُ النُّهَابَ لِأَرْبَابِهِ وَأَكْرَهْتُ نَفْسِي عَلَى ابْنِ الصَّعِقْ
جَعَلْتُ يَدَيَّ وِشَاحاً لَهُ وَبَعْضُ الْفَوَارِسِ لاَ يَعْتَنِقْ

فعلما أن هذا الشعر هو الأصل. فلقد مكنهما هذا التحقيق في حضن التاريخ من تأصيل الأصيل، ولكنه أسلمهما في حالات نادرة إلى النقد في مجال هو في الواقع من النقد في بدائيته، أعني التأريخ في دائرة الترجمة لحياة الشاعر. فهما يوردان في تحقيقهما هذا معطيات تاريخية دقيقة متصلة بالشاعرين وبأيام العرب ليبينا أن قيس بن زهير: «كان أكبر من عنترة بدهر طويل» وفي الوقت الذي قيل فيه شعر هذا الشاعر القديم ما كان عنترة قد ولد بعد. هذا البحث في الأولية هو تأصيل للتأصيل سعياً إلى إحاطة هذا «الأول» بهالة من القداسة لأنه متجذر في زمن البدء أي زمن البذرة الجنينية. فلم يكن الشاعر هو الغاية من هذا التفاعل بل الشعر. وكان الخالديان في هذا

التحقيق مهووسين بدقائق الأحداث مما يرشّح هذا الموقف التقديسي للقديم.

إلا أن هذا النوع من القراءة لم يكن هو المسيطر على خطابهما، إذ كانت القراءة التأويلية هي صاحبة السلطة، وكان **زمن التكوين** هو الأهم.

لذلك ارتبطت الزيادة في تصور الخالدين أولاً بما يحدثه اللاحق من إضافة إلى السابق، والسبق هنا زمني، ويكون ذلك متوازياً مع التجويد وعدم التقصير. ويكون الشعر المنتَج أحياناً أفضل من الأصل، كما وقع ذلك مع بشار مثلا في قوله: (من السريع):

قامَتْ تَصَدّى إذْ رَأَتْني وَحْدي كَالشَّمْسِ بَيْنَ الزِّبْرِجِ المُنْقَدِّ
ضَنَّتْ بِخدٍّ وَجَلَتْ عَنْ خَدِّ ثُمَّ انْثَنَتْ كَالنَّفَسِ المُرْتَدِّ

إذ أخذ من قيس بن الخطيم قوله: (من الطويل):

تَبَدَّتْ لَنا كَالشَّمْسِ تَحْتَ غَمامَةٍ بَدا حَاجِبٌ مِنْها وضَنَّتْ بِحاجِبِ

ولكن «ما قصر بشار في هذا المعنى بل **جوده وزاد**»(29) أما إذا اقترن الأخذ بالإساءة إلى الشعر القديم فإن في ذلك فضحاً لهذا الآخذ.

فمَن يُحدث في الموروث الشعري الأصل زيادةً مصيبة يحقق الإصابة و يحقق في الوقت نفسه أولية أخرى، تنتج درجة من التفرد وإن كانت لا تصل إلى حد التبريز. وإن أوشك الشعر المحدث أن يدرك هذا الحد انتصبت مقولة الشعرالقديم أمام القارئين سداً حائلاً دون إقرار ذلك لأن الذاكرة الواعية الموجهة يقظة، ولأن القراءة قوامها التفاعل في حضن التحقيق. أفلم يصل مسلم بن الوليد في بعض إبداعه إلى درجة قريبة من التبريز والإمامة في البدء حتى قال الخالديان وقد هزهما الطرب بقراءة شعر له في وصف مشي النساء: «ولا نعرف في هذا

المعنى أحسن من هذه الأبيات»[30]. ثم إنهما يعودان في حضن إجراء النظير باللفيفة الشعرية إلى الخلف، فيوردان لشعر مسلم نظائر متفاوتة الأزمنة، منها ما نسباه إلى امرئ القيس والمنخل اليشكري وابن ميادة وذي الرمة وجران العود... إلخ، ثم يلفان اللفيفة لفا، ويتقدمان نحو البحتري وآخرين من المحدثين بغير تعيين لأسمائهم، فإذا باللوحات الشعرية المتجاورة المتحاورة تقطع المسافات زماناً ومكاناً، وإذا بالذاكرة العفوية تقع في مجمع الذاكرة فتزيح سجف النكران عن المحدث الذي يستحق الاعتراف له بالإمامة. غير أنهما بفعل سلطة مقولة الشعرالأصل يتراجعان عن ذلك الاعتراف، فيقولان: «لولا أن شرطنا ألا نقدم في هذا الكتاب إلا أشعار المتقدمين ثم نأتي بعد ذلك بالنظائر للمحدثين والمتقدمين لكان سبيلنا أن نجعل هذه الأبيات **الإمامَ** في هذا المعنى لجودة ألفاظها وصحة معانيها وأنها واسطة القلادة في هذا المعنى». فكان الظفر هنا للذاكرة الموجهة والمقصودة.

أما في مواطن أخرى من المصنف فالزيادة منعقدة بالزمن التكويني بقطع النظر عن القديم والمحدث. وفي هذه الحالة يكون جهاز تقبل الشعر أقرب إلى إجراء النظير في مرج الذاكرة العفوية. فقد تساجل في إحدى اللوحات الشعرية شعر لعنترة وآخر لأبي تمام وثالث لهدم بن عمار، ولئن كان «من أجود القديم قول عنترة (من الكامل):

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوَقِـيعَةَ أَنَّنِي   أَغْشَى الوَغَى وَأَعِفُّ عِنْدَ المَغْنَمِ

وإذا كان أجود ما للمحدثين بل للمتقدمين والمحدثين قول أبي تمام (من البسيط):

إنَّ الأَسُودَ أُسودَ الغِـيلِ هِـمَّتُـها   يَوْمَ الكَرِيهَةِ في المَسْلُوبِ لا السَّلَبِ

فقد جعلت بنية المشابهة الذاكرة العفوية للقارئين تحضر شعراً نظيراً، هو قول هدم بن عمار الكلابي (من الوافر):

تَلاقَيْنَا وَنَحْنُ بَنو عُمُومَه وَشَبَّتْ بَيْنَنَا نَارُ الدُّحُولِ
فلم نُذْعِرْ نِسَاءَهُمُ بِسَبْيٍ ولمْ نَسْلُبْ سَرَابِيلَ القَتيلِ

ولهذا الشعر في رأي القارئين «فضل **الزيادة** في المعنى»، لا لأن صاحب الشعر لاحق زمناً، وإنما «لأنه ذكر ترك سبي النساء كرماً وفضلا»[31]. فالزيادة هنا منعقدة بزمن التقبُّل لا بزمن القَوْل، لاسيما ونحن نعلم أن سبي النساء في الشعر الأصل من دواعي الفخر كما هو سبي الملوك. فزمن التقبل هو الذي أكمل الأنموذج في نظام المعنى، وكانت الزيادة فيه منعتقة من زمن التعاقب. وهي أساساً زيادة صادرة عن رؤية أخلاقية للقارئ لا شك أن لذاتية القراءة دوراً فيها.

إن فاعلية إجراء النظير في معادلة الذاكرة العفوية هي التي جعلت أفق الماضي وأفق الحاضر ينصهران هنا ليتكون المعنى الجامع أو المعنى الموسوعي. وهو المعنى الذي يضم الفرع إلى الأصل إذ تتعالق عناصر النظام في معادلة زمن القراءة وفي معادلة مكانة تلك العناصر ضمن هذا النظام في كليته، أي في حضن البنية المعرفية الكلية التي ينبثق في حضنها الإنسان بخصوصياته. والمعلوم أن البنية المعرفية العربية تشكلت في مراحل التأسيس الأولى، على المنظومة الأخلاقية أساساً أكثر من انبنائها على الأسس الموضوعية. إن نظام المعنى الذي يشترك كل من المصدر والمقصد في تشكله شبيه إذن بالبنية العرفانية للغة ذاتها. تلك البنية التي بها يكون الإنسان، وفي هذه البنية خصوصيته معرفةً وثقافةً ورؤيةً جماليةً. ولا يكتمل المعنى العرفاني إلا باكتمال الأنموذج الذي يضم في ذات الوقت أبنيته الصرفية والنحوية والدلالية والتركيبية والصوتية، ولحظة اكتمال هذه البنية العرفانية ينبثق «المعنى». كذلك هو الشأن في نظام الشعر الذي نشبهه بالبنية التركيبية للغة. وكما أن «العربية» لغة قوامها الأصل والفرع بما أنها

لغة الاشتقاق فقد كان متصور الشعر لدى العرب قائما على الأصل وهو القديم الذي منه يُشتَقُّ المحدَث بالزيادة كما جاء ذلك عند الخالديين. والفضل عائد إلى هذه الأداة الاستدلالية «الأشباه والنظائر» التي أوقفتهما على بنيات المشابهة وكذلك على الزيادة.

ب – النهاية في المعنى:

أوقد أفرزت هذه الأداة أيضاً متصوراً لا يقل أهمية في نظام المعنى كما تجلى في قراءة الخالديين هو متصور «النهاية في المعنى». فإذا كان الأصل في المعنى مثلاً قائماً في قول النابغة الذبياني الذي وسمه الخالديان بأنه «لم يُلحَق جودة وفصاحة وصحة» وهو (من الطويل).

فإنَّكَ كَاللَّيْلِ الذي هُوَ مُدْرِكِي   وَإنْ خِلتُ أَنَّ المُنتَأى عَنْكَ وَاسِعُ

فقول زياد الأعجم وهو من المولدين «نهاية في المخافة»[32] وهو قوله (من الطويل):

لَقَدْ خِفْتُ حَتّى لَوْأَرَى المَوْتَ مُقْبِلاً   لِيَأخُذَنِي وَالمَوْتُ يُكْرَهُ زَائِرُهُ

لَكَانَ مِنَ الحَجَّاجِ أهْوَنَ رَوْعَةً   إذا هُوَ أغْضَى وهو سامٍ نَوَاظِرُهُ

ولوْ أنْ رَكِبْتُ الرِّيحَ ثمّ طَلَبْتَني   لَكُنْتُ كَشَيْءٍ أدْرَكَتْهُ مَقَادِرُهُ

ولئن لم يحلل القارئان هنا كيف تحققت في هذا الشعر النهاية في المعنى فأن لنا أن نملأ هذا الفراغ. من ذلك أن نوع المقصد في كلا الخطابين الشعريين من رجال المؤسسة، كما أنهما يشتركان في الصورة الاستعارية الموظفة إذ إن كلتا الصورتين (صورة الملك/ الليل) و(صورة الوالي/ المقادير)، حاملتان لمعنى الخوف من الخفي والغامض. فقد تحققت **النهاية في الخوف** بتحوُّل (الليل) وهو أحد عناصر الطبيعة إلى (المقادير) وهي أكثر غيبية وتستراً. ولكن نعلم أن الليل في الشعر

القديم هو مبعث انفتاح باب التفكير في الخفي والغامض والمجهول لا في الحياة فحسب، وإنما أيضاً في الموت وما بعده.

إن النهاية في المعنى إذن هي الغوص به أكثر في عالم المجردات وعالم الأسرار مبعث الخوف الأكبر. وليس ذلك معزولاً طبعاً عن صورة الحجّاج كما رسمتها الأخبار والأشعار. إن في متصور النهاية في المعنى بالتالي درجة أخرى من الزيادة.

ج - الإغراق:

ومن المتصورات المصطلحية التي تمثل درجة أخرى في نظام المعنى «الإغراق» وهو من أهم المتصورات في تشكل المصطلح النقدي حيث تتماهي الأداة مع موضوعها، بما أن الإغراق **أداةٌ** منتجة للمعنى، **وصفةٌ** حاصلة في المعنى المنتَج. وتلتف حول هذا المتصور في نظام البلاغة العربية متصورات أخرى منها الغلو والإيغال والمبالغة والإفراط. والإغراق لدى الخالديين محمّل بقيمة موجبة إذ تتحقق به درجة في بناء المعنى مقارنة بالنهاية فيه. من ذلك ما نقرؤه في مدار سجال النظائر من مساجلة كانت بين شعر لجران العود وآخر لأبي تمام[33].

فقد جاء الأول «بالنهاية في المعنى في قوله (من البسيط):

يرنو إليها ولو كانوا على عَجَلٍ ۝ بِالشِّعْبِ مِنْ مَكَةَ الشِّيبُ المَثاكِيلُ

و«نظر» أبو تمام إليه فقال (من البسيط):

أَظَلَّهُ البَيْنُ حَتَّى أَنَّهُ رَجُلٌ ۝ لَوْ مَاتَ مِنْ شُغْلِهِ بِالْبَيْنِ مَا عَلِمَا

ولئن كان جران العود قد «أتى بما يمكن ويقوم في العقل» فأبو تمام أتى بما «لا يكون» إلا أنه إغراق جيد. فالإغراق عند الخالديين إذن هو أقصى ما يكتمل في حضنه المعنى المقصود.

هذه الشبكة المتصورية المركبة من (نظير وزيادة ونهاية في المعنى وإغراق) هي التي جعلت قراءة الخالديين للشعر القديم في ضوء المحدث، والمؤسس في ضوء المولد المكمل للأنموذج قراءةً قوامها التفاعل في مستوى التحقيق أولاً، وفي مستوى التأويل خاصة. فكانت قراءتهما كاشفة لحقيقة هي أنه لا يمكن أن نقرأ الشعر إلا بالشعر إذ إن القديم والمحدث عنصران من نظام واحد، فلا نقف على عنصر ما بعزله عن غيره. وبالتالي لا يمكن الوقوف على الأصل إلا في ضوء الفرع ولا على الفرع إلا في ضوء الأصل. ولكن هذا التقسيم إلى أصل وفرع هو في الواقع تقسيم مفتعل، يكشف عن تفاعل منهجي، غايته استجلاء عناصر النظام الواحد. لذلك فالتقسيم الصارم غير ممكن إجرائيا. أفيجوز لنا بعدئذ أن نستمر في تقسيم الشعر بحسب معيار الزمن: شعر قيل في العصر الجاهلي وآخر قيل بعد مجيء الإسلام؟.

ولنلاحظ إضافة إلى ما أشرنا إليه من متصورات مصطلحية قامت في قراءة الخالديين وتشكلت في حضن الذاكرة العفوية بفضل إجراء النظير انعتاقَ متصور السبق من التضييق الزمني المادي. إذ لم يعد السبق في كثير من لوحات قراءتهما مرتبطاً بالتعاقب الزمني. من ذلك مثلا إقرارهما للبحتري بالسبق إلى المعنى في شعر نظير لما قاله القتال الكلابي (من الطويل):

لقد وَلَدَتْ عَوْفَ الطِّعانِ ومالِكا   وعَمْرَو العُلى والحارثَ المُتَنَجِّبَا

رجالٌ بأيديهِا دِمَاءٌ ونَائِلٌ   يَكَادُ على الأعْداءِ أنْ يَتَحَلَّبَا

فقال البحتري (من الطويل):

وصاعِقَةٍ في كَفِّهِ يَنْكَفِي بِها   عَلى أرْؤُسِ الأبْطالِ خمْسُ سَحائِبِ

يكاد النَّدى منْها يفيضُ على العِدَى   مَعَ السَّيْفِ في ثِنْيَيْ قَنًا وَقَواضِبِ

«فجود وأحسن وفاق على وفاق الأول، بما أبدع في المعنى الأول وزاد لأنه صير السيف صاعقة (....) وبعدُ وقبلُ فقد سبق البحتري جميع الشعراء في هذا المعنى...»(34). فسبْق البحتري مرتبط هنا بزمن التكوين لا بالزمن الفيزيائي.

والسبق في لسان العرب: القُدْمة والسُّبَّقُ من النخل: المبكرة بالحمل ولكن فيها معنى المبادرة والسرعة إلى الشيء أيضاً. والسبق الذي أشرنا إليه في قراءة الخالدين هنا قريب من المعنى الثاني. وفي هذا المذهب إنصاف للمحدثين جلي أسلمهما إليه اشتغال الذاكرة العفوية في حضن الأشباه والنظائر، فأدركا أن الإبداع في حضن النظير تحديث لا إحداث.

4 – الكتابة وخطاب الإنصاف:

ولهذا كله نرى في خطاب الخالدين النقدي وجوهاً عدة خفت فيها الطعن وعلا صوت الإنصاف. ذلك أن مجمع الذاكرة الذي شكلته مواجهة النص للنص كشف عن انخراط الشعر المختار من «أشعار العرب» في الجامع الذي تلتف الأشعار حوله لأنها حاملة للنسق أو الأنموذج الذي لا يستقر إلا من خلال التحول.

ولخطاب الإنصاف في كتاب الأشباه والنظائر وجهان، نقرأ الوجه الأول في التشكل الحضوري للشعر المقروء ونقرأ الوجه الثاني في التعليقات التي أبداها الخالديان في تقبلهما الشعر المحدث.

فمن الطريف أن أحضرت ذاكرة القارئين القصائد «المنصفات» التي جاءت على ألسنة الرواة، وهي ثلاثة أشعار أنصف فيها قائلوها أعداءهم وصدقوا عنهم وعن أنفسهم، أولها قصيدة عامر بن معشر بن أسحم بن عدي بن شيبان بن سود بن عذرة بن منبه... وقد أورداها في

ثمانية عشر بيتاً[35]. والمنصفة الثانية لعبد الشارق بن عبدالعزيز الجهني أوردا منها ستة عشر بيتاً شعرياً[36] أما الثالثة فللعباس بن مرداس السلمي وقد أورد منها ثمانية عشر بيتا[37].

فليس هذا التشكل الحضوري للمنصفات في خطاب الخالدين أمراً اعتباطياً، ذلك أنا لم نجدها حاضرة بمثل هذا التجميع وغزارة الأبيات في كتب النقد التي سبقت «كتاب الأشباه والنظائر». بل إن هذا التشكل حامل لدلالة تكشف عن تغير في أجهزة تلقي الشعر وتغير في القيم حتمه المد الخارجي. وقد ساهم ذلك في خفوت حدة صوت الحمية التي كان بموجبها على المتساجل أن يدافع عن الذات ويعليها وإن كان ذلك على حساب الإنصاف حتى يغلب. كما ساهم في خفوت حدة صوت الطعن الذي نقرؤه نقداً في موازنة الآمدي على سبيل المثال. ومن مظاهر الإنصاف في التشكل الحضوري كذلك انفراد الخالدين بإحضار لامية منسوبة إلى خلف الأحمر ذكر فيها آل البيت ونُسِجت على مثال لامية منسوبة إلى الشنفرى[38]. وقد غيب القراء لامية خلف لما اتصل بهذا الاسم من تهمة الانتحال المسؤولة عن تبعثر شعره وضياع ديوانه. وقارئ لامية خلف يجد فيها الأنموذج الشعري الموروث في القصيدة الجاهلية بما احتوته من قيم، هي قيم البداوة ذاتها التي ثمَّنها النموذج من مروءة وكرم وشجاعة في تلقي الموت وغيرها من القيم البدوية المعروفة. وهو ما سيعمل المتنبي معاصر الخالدين على بعثها في قصائده. أفليس في حضور هذه اللامية متجاورة مع لامية الشنفرى لامية العرب حنيناً إلى الأنموذج رغم ما شهده من تحولات نقرؤها في صياغة العبارة وفي بعض الصور؟ وقد حاول الخالديان تبرير إحضارهما لهذه اللامية تبريراً عقدياً وتبريراً جمالياً يقولان: «كتبنا هذه القصيدة بأسرها لأنها في سادتنا (عليهم السلام) ولأنها غريبة لا يكاد أكثر الناس يعرفونها...»[39] فهي من الشعر

المغمور أو من الشعر المغطى عليه، وتستوقفنا في خطاب القارئين عبارة «غريبة» وهي هنا من **الغربة** لا من الغرابة والقصيدة **المغربة** هي المتصلة إبداعا بالبدء والابتداع على أنها غير منفلتة عن الأشباه، أي عن الأنموذج. لذلك يقول الخالديان: «وأما قوله (يكره الأبطال...) (البيت) فمأخوذ من قول الشنفرى:

صَلِيَتْ مِنِّي هُذَيْلٌ بِخَرْقٍ   لاَ يَمَلُّ الحَرْبَ حَتَّى يَمَلُّوا

أما قوله في صفة الحية (لو مضت عالية الرمح فيه) (البيت) فقد أخذه جماعة فمن القديم منهم الذي يقول في صفة الحية (أيضاً):

لوْ شُرِّحَتْ بِالمُدَى مَا مَسَّها بَلَلٌ   ولوْ تَكَنَّفَهَا الحَاوُونَ مَا قَدَرُوا

وأخذه ابن المعتز في صفة حية أيضاً فقال:

أَمْتُ رَقْشَاءَ لا يَحْيَا السَّلِيمُ بِهَا   لو قَدَّهَا السَّيفُ لَمْ يَعْلَقْ به بَلَلُ

(...) ومثله قول الآخر وهو (جاهلي):

قَدْ عَاشَ حَتَّى هُوَ لاَ يَمْشِي بِدَمّ»(40).

إن أهم ما نقرؤه في هذا الشاهد سعي الخالديين إلى تأصيل هذه القصيدة «الغريبة»، وفي ذلك إنصاف لهذا الشعر المولّد وهو لأحد الشعراء المغطى عليهم. كما نلاحظ توظيف القارئين لهذا الغرض شعراً غير معزو وهو أمر كاشف عن اتجاه قصديّتهما نحو الشعر لا صاحبه، وفي ذلك تبرئة لهذا الشاعر الرّاوية الذي ارتبط اسمه بالنحل حتى بعثرت أشعاره وضاع ديوانه. أما النظير الذي أورده الخالديان معزواً إلى الشنفرى وهو من لاميته المشهورة فقد نسبه غير الخالديين إلى خلف نفسه كما فعل ذلك أبو تمام في حماسته. وهو ما يؤكد وقوع هذا الشعر في حضن الإجماع سواء انتسب إلى جاهلي (الشنفرى) أو مولّد

(خلف الأحمر). وفي هذا الشاهد أيضا ما يشير إلى الارتباك في مسألة الأخذ، إذ كيف يأخذ قديم بل جاهلي من خلف؟ أفليس في ذلك إقرار لخلف بالشعرية لأن قصيدته حاملة للأنموذج غير منفرطة عن الجامع الثقافي وإن كانت «غريبة»؟

إن إنصاف الخالديين للامية خلف، حضوراً وتأصيلاً، منعقد بتفاعلهما القائم أساساً في مَرج مجمع الذاكرة الحامل للأنموذج في كليته بمعزل عن زمن القول وهو كذلك اعتراف بأن المبدِع الذي ينحل الشعر هو أيضاً شاعر. وما غربة لامية خلف إلا اعتراف لها بهذه الشعرية لأنها محمَّلة بخطاب امتزج فيه أفق الماضي بأفق الحاضر في انصهار هو سرُّ الإبداع. وفي هذا الإنصاف إقرار بتطور الخطاب الشعري نتيجة ما يطرأ عليه من ضروب التوليد والتحوير، فيتلون «بأصباغ كل جديد يزول بزوال أعراضه إلا أن قراراته قرارة الإنسان يكون ما لم تنقطع صلته بالأصول»[41]، وهو ما حققته لامية خلف المهملة والتي أنصفها الخالديان في حضن الأشباه والنظائر. ذلك أن غربة لاميته مبعثها **التحديث لا الإحداث**، لا كون الشيء بعد أن لم يكن.

وهذا الأمر ذاته هو الذي أوصل الخالديين إلى إنصاف أبي تمام وكان صوت إنصافه يعلو أكثر مع تقدم القارئين في مصنفهما ذلك أنهما في آخر الجزء الثاني من الكتاب أحضرا شعراً في معنى الترفع عن سلْب العدو سَلَبَه بعد الانتصار عليه، وقامت اللوحات الشعرية كالعادة على بنية المشابهة، فأسلمهما هذا التحاور بين الأشعار إلى القول: «جميع ما ذكرنا في هذا المعنى **قديماً ومحدثاً** دون أبي تمام»[42] بل وصل إنصاف أبي تمام إلى أبعد مدى لمّا انطلق القارئان من شعر لجنادة بن مرداس العقيلي وأوردا نظائر لهذا الشعر من مختار لأبي حية النميري والأخيطل وديك الجن، وانتهيا إلى أن أفضل من تعاطوا

الكلام نظماً ونثراً في هذا المعنى هو أبو تمام في قوله واصفاً راكبته: (من الطويل):

رَعَتْهُ الْفَيَافي بَعْدَمَا كَانَ حُقْبَةً رَعَاهَا وَمَاءُ الرَّوْضِ ينْهَلُ سَاكِبُه
فَكمْ جَزْعُ وادٍ جَبَّ ذُرْوَةَ غَارِبٍ وبالأَمْسِ كانت أَتْمَكَتْهُ مَذَانِبُهْ

«فأبو تمام بهذا المعنى أحق من كل من ذكرنا....»(43). ولئن لم يفصح القارئان عن سبب تثمينهما لما أبدعه الشاعر في شعره هذا الذي مثل النموذج في فلك «الكلام» فالإشارة خفية في الخطاب المضمر إلى قيام هذا المعنى على أنموذج الشعر كما استقر في الذاكرة الجمعية ذاك الذي يشبع الحنين إلى قيم البداوة بل ولغتها رغم ما أبدعه أبو تمام من إغناء للصورة الشعرية التي تلتحم فيها الراكبة بالطبيعة. فالراكبة رعت الفيافي فرعتها، ونهلت من معينها وهي الآن تأكل من شحمها لأنها تجوب الفيافي دون كلل. ويندرج ذلك كله في صورة الرحلة التي تتزامن هنا مع رحيل الصورة. فإذا بالصورة هي نفسها على أنها ليست هي.

فأبو تمام بإبداعه في حضن الجامع قد حقق أعلى درجات الإبداع مما جعله مبرزاً محققاً لبدء آخر، وسبْق متعاقد مع زمن التكوين. فتجاوز الجنس الأصغر، (الشعر)، إلى الجنس الأوسع، (الكلام)، وحوّل الشعرية إلى شعرية الكلام، معلناً عن زواج الشعر بالنثر خاصة.

5 - كتابة القصيدة خارج القصيدة:

لم يكن إدراك الخالدين لحتمية تطور المعنى الشعري وتطور أجناس القول مقتصراً على ما أبدياه من مواقف قرأنا فيها تراجعاً عن منطلق بحثهما الذي أعلنا فيه عن غيرتهما على القُدمة، مما جعلهما

ينصفان المحدث من الشعر، فقد أنتج الخالديان **القصيدة خارج القصيدة** بفضل قراءة كان قوامها أساساً التفاعل التأويلي من زاويتي الإجماع والإبداع. فقد حضرت القصيدة في خطابهما متصوراً، كما استقرت بنيتها في عمود الشعر، وكذلك موضوعات (جمع موضوعة)، في فلك المعنى الجزئي والمعنى الموسوعي. ويمكن أن نستجلي ذلك من خلال المتكرر في اختيارهما. فاللوحات الشعرية التي نسجت خيوط الرسالة تبدو في النص العلامة متقطعة إلا أنها في النص المضمر قائمة على استرسال محكوم بالذاكرة العفوية. وتحولت اللوحات بذلك إلى حروف هي التي ترسم القصيدة باعتبارها نوعا محققة بذلك النص/ النموذج.

ففي الجزء الثاني من مصنفهما مثلا أنتج الخالديان القصيدة العربية بنية كما أنتجاها تأويلاً لما كان فيها متخفياً على القارئ المتعجل. فانطلق القارئان من لوحة الأطلال باختيار شعر للمرقش الأكبر (من الرجز):

الدَّارُ قَفْـرٌ وَالرُّسُومُ كَمَـا رَقَّشَ فِي ظَهْرِ الأَدِيمِ قَلَمْ(44)

وهو من المفضلية الرابعة والخمسين. ثم إنهما، ليربطا اللوحة بالمرأة، يختاران من المفضلية السادسة والأربعين أبياتا للمرقش ذاته في صفة الشوق إلى الحبيبة (من الوافر) أولها:

سَرَى لَيْلاً خَيالٌ مِنْ سُلَيْمَى فَأَرَّقَنِي وَأَصْحَابِي هُجُودُ

فإذا بصورة الذات هي صورة المصاب الذي يصاد ولا يصيد.

فَمَا بَالِي أَفِي وَيُخَانُ عَهْدِي وَمَا بَالِي أُصَادُ وَلاَ أَصِيدُ

وفي هذا الشعر تأويل للوقفة الطللية الحاملة لمعنى إصابة الزمن للماضي الذي ولّى بترك الحبيبة للديار. وتعلن الذات بذلك أنها

مقبلة على بحث للانفلات من هذا الوضع إلى آخر بديل، هو وضع المصيب لا المصاب، أو الصائد لا المَصيد.

ولئن كانت المرأة هي التي أصابته بعدم الوفاء فليس ذلك سوى تفسير مباشر لعلاقة أكثر عمقاً وأكثر خطورة، هي علاقة الشاعر بالزمن. فغياب المرأة غياب لحياة كانت ولم تعد كائنة. وهو ما يعمق إحساس الشاعر بفعل الزمن. لذلك أورد القارئان المختاران شعراً للنعمان بن عقبة العتكي وآخر لأبي ذؤيب الهذلي (من الطويل):

هَلِ الدَّهْرُ إلاَّ لَيْلَـةٌ وَنَهارُهَا وإلاَّ طُلوعُ الشَّمْسِ ثُمَّ غِيارُهَا[45]

فإن هذا التشكل الحضوري للشعر يرسم المعنى التأويلي للوقفة الطليلة التي حيرت القدماء، وفسرها ابن قتيبة بأنها استهلال حلو لموضوع أوكد.

ولم يغب الشعر الذي يؤوِّل الطقوس التي عبر بها الشاعر قديما عن التوسل بالبكاء لإحياء الزمن المنقضي أو لإحياء الموات فيه وكأنها طريقة تعزيمية تعيد الغائب. فقد أورد القارئان أشعاراً في البكاء طفحت بمعنى السقاية والماء ليصلا باللوحة الشعرية إلى معنى الربيع ذاته. من ذلك مثلاً ما اختاراه من شعر جرير (من الطويل):

لَقَدْ وَكَفَتْ عَيْناهُ أَنْ ظَلَّ وَاقِفًا عَلَى دِمْنَةٍ لَم يَبْقَ إلاَّ رَمِيمُها

أَبَيْنَا فَلَمْ نَسْمَعْ بِهِنْدٍ مَلامَةً كما لم تُطِعْ هِنْدٌ إِذَنْ مَنْ يَلُومُها[46]

ولنلاحظ كيف تماهت في صدر البيت الثاني الكلمة مع التفعيلة مما خلق بالوزن إيقاع التعزيمة السحرية لرد الغائب وللسيطرة على الزمن.

وقد جاور الخالديان صورة الدمع وهي صورة كثيفة الحضور في

هذه اللوحة الطللية، مع شعر حامل لمعنى التجدد والإحياء منه ما أورداه للقشيري (من الطويل):

وَمَنْزِلَتَيْ ضَمْيَاءَ مِنْ بَطْنِ عَاقِلٍ وذاتَ السُّلَيلِ كَيْفَ حَالُكُمَا بَعْدِي
تَتَابَعَ أَنْوَاءُ الرَّبِيعِ عَلَيْكُمَا لِمَا لَكُمَا بِالْحَارِثِيَّةِ مِنْ عَهْدِ(47)

وقد تجاور هذا المعنى مع صورة البرق والليل، ولا يخفى علينا ما يمثله هذا المعنى في القصيدة القديمة، هذه الصورة التي تعبر أساساً عن إعلان النهاية وسرعة الزمن، ونجدها في قصائد كثيرة نموذجية منها ما اختاره لامرئ القيس (من الطويل):

أَعِنِّي عَلَى بَرْقٍ أُرِيكَ وَمِيضَهُ كَلَمْعِ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ(48)

أما تأويل الخالديين لهذا المعنى الشعري القائم على عمق الإحساس بالزمن فنقرؤه فيما أورداه من أشعار تربط هذا الإحساس بعمر هو سن الأربعين. ومن ذلك شعر الأعور العبدي الذي تحول الخالديان إليه مباشرة إثر صورة البرق وهو (من الوافر):

إذا ما المرءُ قصَّر ثم مرَّت عليه الأربعون عن المعالي
ولم يَلحق بِصَالحَةٍ فَدَعْهُ فَلَيْسَ بِلاحِقٍ أخرى اللَّيالي(49)

أليس في مجاورة هذا الشعر للوقفة الطللية، والبكاء على الأطلال، وصورة البرق والليل، ما نقرأ فيه تأويلاً يكشف عن الرؤية العربية إلى الوجود، والتي نجد بذرتها في هذه اللوحة الطللية؟ لكن ما جاء مضمراً في القصيدة النموذجية نقرؤه هنا فيما اختاره الخالديان من أشعار جامعة بين قديم ومحدث تأويلاً ترسمه أبيات الشعر متجاورة متحاورة فتنبعث المعاني التي ندركها ولا نراها.

ويتحول القارئان إثر لوحة الطلل إلى فضاء الرحلة، ذلك أن

الحكمة تعلم ضرورة رفض الإفلاس سواء كان في فضاء المجموعة أو في التعامل مع الوجود ذاته[50]. فالرحلة فعل في المكان تجاوزاً للزمان وللهوان أيضاً كما هو الأمر للفحولة في دائرة الحرب التي اختارا لها شعراً من القديم للربيع بن زياد العبسي في أربعة عشر بيتاً تلألأ فيها أمام ذاكرتهما المختارة قوله (من البسيط):

جاءَتْ بِكُلِّ كَمِيٍّ مُعلمٍ ذَكَرٍ   في كَفِّه ذَكَرٌ يسْعى به ذكرُ[51]

ومتصور الفحولة القائم في هذا الشعر وفيما أورده له الخالديان من نظائر هو أساس تحقيق الانعتاق من القوى التي تعمل على سحق فاعلية الإنسان وهو متصورٌ قوامه ما يجتمع في الفتى من قيم أساسها قيم البداوة التي أشرنا إليها آنفاً، ويورد القارئان هنا بوساطة الخبر ما يسمح باختزال هذه القيم، قيم الفتى الفحل. فعن الأصمعي أنه قال: «سألت دفافة بن مقدام العبسي وكان فصيحاً فقلت هل كانت أوائل العرب تعرف الفتوة؟ قال: إيه والله لقد انتظم ذلك أخو بني مازن يقول: (من مجزوء الكامل):

إنَّ الفُتُوَّةَ والمرو   ءَةَ لا تكونُ بغيرِ زَادِ
ولها عَتادٌ يقتفيـ   ـهِ المرءُ من خيرِ العَتادِ
نفسٌ تعفُّ عن الخنا   ويدٌ تهلَّلُ بالتّلادِ
ومُهنّدٌ قضّابةٌ   ومُقلّصٌ سَلِسُ القِيادِ
ومُفاضةٌ سَرْدٌ كأ   نَّ قتيرَها حدَقُ الجَرادِ
طلّابُ أوْتارِ العَشيـ   ـرَةِ فوقَ أوْتارِ الأعادي[52]

هذه الأبيات نشرٌ لمتصور مركزي تقوم عليه القصيدة النموذجية، سيواصل الخالديان في ضوئه نسج القصيدة كما استقرت صورتها في

ذاكرتهما العفوية فكتباها وهما يختاران الشعر في حضن الأشباه والنظائر. وسينجذب القارئان إلى البيت الخامس لقيامه على صفة أداة الإصابة في الحرب تحقيقاً للفتوة في فضائها، ويصلان بصفة السيف والرمح إلى صفة الفرس، وهو أداة الإصابة في فضاء الحرب والفعل في المكان. لذلك يتحول الخالديان من شعر في صفة السيف إلى شعر في صفة الفرس[53] دون ربط في مستوى النص/ العلامة إذ كان الخالديان يجولان في نظائر تشبيه السيف بالمخاريق، فإذا بهما يقولان: «ومن أحسن ما نعرف في صفة الفرس...» فيحضران عشرين بيتاً من قصيدة منسوبة إلى جحيش بن وابصة الأسدي، يصف فيها فرسه فينعته بنعوت السيف. فهو في البيت الثالث عشر «ثقف الوثوب». و(ثقف) في لسان العرب من «ثقف الشيء، حذقه، وكذلك الثقاف والثقافة العمل بالسيف. ولا شك أن هذه الصفة المشتركة بين السيف والفرس تكشف عن نسق ثقافي يجعل السيف والفرس في منزلة واحدة لأن كليهما أداة للحذق. وهو في البيت الخامس عشر «حديد الفؤاد». ويعلن آخر هذه الأبيات عن منطقة التماهي بين السيف والفرس بجلاء:

فَبِهذا نَفُوتُ مَنْ يَطْلُبُ الثأ رَ لَدَيْنَا وَلا نُفَاتُ بِثَارِ

فكل منهما يحقق الإصابة وكلاهما يمكّن من الحذق، هذا بالقدرة على القطع وذاك بالسرعة التي تمكن من إدارك العدو، أو من الإفلات منه وتلك هي الإصابة المضادة التي عبرت عنها فكرة الفوت في الصورة المترددة في لوحة الصيد في القصيدة القديمة حيث يكون الحيوان الوحشي ناجياً طالما كان نافذاً بسرعته، محققاً الفوت، ويكون مصاباً إذا أدركه الصياد برمحه. ثم إن صورة الفتى الفحل تكتمل في هذه اللوحات الشعرية إذ يحضر في الاختيار العفوي للقارئين شعر قوامه قيمة الكرم. ومن الطريف أن هذه القيمة متصلة بمسألة الحنين إلى البلد حيث يقيم الكرماء. فقد أورد الخالديان قصيدة لزياد بن حمل العدوي

في اثنين وعشرين بيتاً لا يربطهما بلوحة الفرس إلا قولهما: «وقال زياد بن حمل العدوي وكان أتى صنعاء فلم يستطبها وحن إلى بلده». وتقوم هذه القصيدة أساساً على الحنين إلى الكرماء الذين ينعتهم قائلاً (في البسيط):

هُمُ البُحُورُ عَطاءً حَيثُ تَسألُهُمْ   وفي اللّقاءِ إذا تلقَى بِهِمْ بُهُمُ(54)

ويتضح لنا بقراءتنا البيتين الثامن عشر والتاسع عشر أن الخالديين يصلان بنا إلى الغرض الأساسي في القصيدة كما استقرت في النموذج، أي المدح:

بَلْ لَيْتَ شِعْرِي مَتى أغدُو تُعارِضُني   جَرْداءُ سَابِحَةٌ أوْ سَابِحٌ قَدمُ
نحوَ الأُمَيلِحِ أوْ سَمْنان مُبتكرا   بِفِتْيَةٍ فِيهِمُ المَرّارُ والحَكَمُ

فإذا بهذا الاختيار يوصل القارئين إلى «أجود أشعار أهل الجاهلية بل هي مقدمة في قصائدهم»، قصيدة سويد بن أبي كاهل، فيحضران منها تسعة وثلاثين بيتاً تقوم على لوحة النسيب والفخر في حضن متصور الفتى/ الفحل/ المصيب. وهو ما يبلغان به الغرض الأساسي في القصيدة الأنموذج أعني المدح. فيوردان مدحية زيد بن أحمد البردعي يمدح يوسف ابن أبي ساج ويصف القلعة(55).

وفي هذا الموضع بالذات، يتحول الخالديان من ضفة القراءة/ الكتابة المبدعة إلى الإبداع في حضن القصيدة المنظومة في الخطاب الصريح إذ يقولان: «ولنا في صفة القلعة أيضا قصيدة أنفذناها إلى الأمير سيف الدولة (رضي الله عنه) إلى الشام: (من الطويل):

وخرقاءَ قَدْ تَاهَتْ عَلَى مَنْ يرُومُهَا   بِمَرْقَبِهَا العَالِي وجَانِبِهَا الصَّعْبِ(56)

وهو شعر في ستة أبيات ترى فيها القلعة لابسة عقداً، عذراء

متمنعة ومع ذلك استطاعت الذات المفتخرة أن تفض بكارتها. وبذلك اختلفت قلعة الخالدين عن القلعة الشمطاء في قصائد مختارة أخرى ظلت فيها القلعة متمنعة.

6 - كتابة الموقف في حضن أفق الحاضر:

إن إنتاج الخالدين للقصيدة/ الأنموذج في اختيارهما كما تجلت في الشعر القديم، لم يحل دون تفاعلهما مع المجال وأفق انتظار حاضرهما. فإذا نحن قرأنا اختيار الخالدين في ضوء **إيقاع المتكرر** استطعنا بيسر شديد الوقوف على لوحة شعرية كانت تلح على ذاكرتهما وهي تتقبل الشعر، قديمه ومحدثه، وهي بتكررها كاشفة عن موقف القارئين المتفاعلين مع مجالهما. وتقوم هذه اللوحة على متصور إصابة الخصم عندما يكون الخصم من ذوي القربى كأبناء العمومة مثلاً. فإذا بالفتى المصيب موزع بين فرحة الظفر والحزن على الفقيد المصاب. ولا شك أن في تكرار هذا المعنى ما يكشف عن تفاعل الخالدين مع ما كان يسم البلاد العربية من تمزق وحروب وصراعات في عصر الدويلات، مما ساهم كما نعلم في حفز ذاكرة الشعراء وتحريك قرائحهم لتنصهر في إبداعاتهم آفاق، هي أصداء من الماضي وإلحاح من الحاضر في آن، والمتنبي هو الأنموذج هنا. هذا التمزق وسم أيضاً المجتمعات من الداخل بما سادها من تناحر صورته كتب الأخبار بجلاء، ومن فُرقة جعلت «القبيلة» الكبيرة في صورة «بعر الكبش». هذا لا يعني أننا نجعل الشعر عاكساً للواقع عكساً آلياً، ولكن في اختيار الخالدين ما يكشف عن تفاعل مع هذه الصورة التي تشكل حضور الشعر في ضوئها. فقد كان أول اختيار شعري في «كتاب الأشباه والنظائر» قائماً بالفعل على هذا المعنى ذاته إذ انطلقا من قول للمهلهل بن ربيعة، هو الأصل في هذا المعنى (من الوافر):

بكُرْهٍ قُلوبِنا يا آلَ بَكْرٍ ... نُغاديكُمْ بِمُرْهَفَةِ النِّصالِ
بها لَوْنٌ مِنَ الهاماتِ جَوْنٌ ... وإنْ كانَتْ تُغادَى بالصِّقالِ
ونَبْكي حِينَ نَذْكُرُكُمْ عَلَيْكُمْ ... ونَقْتُلُكُمْ كأنّا لا نُبالي[57]

فأهم ما تقوم عليه هذه اللوحة الشعرية العاطفةُ المتضادة إذ إن الإصابة واقعة على من هو جزء من الذات، مما يهدد تجميعها ويحدث فيها شرخاً. وقد أورد الخالديان لهذا الشعر نظائر كثيرة تضم أشعاراً من القديم والمحدث منها قول أبي تمام (من البسيط):

جَذْلانَ مِنْ ظَفَرٍ حَرّانَ أنْ رَجَعَتْ ... أظْفارُهُ مِنْهُمْ مُخَضَّبَةً بِدَمِ[58]

ولنتوقف في هذا القول الشعري على التضاد العاطفي الذي أشرنا إليه، ولكن أيضا على قبح الجمال في صورة الأظفار المخضبة، ولكن بدم الأخ أو ابن العم. ومهما تلونت خيوط هذه اللوحة التي تنسج صورة إصابة المرمى في قتل العدو من ذوي القربى فهي قائمة أساساً على تمازج بين لوني الدم والدمع، وكذلك على صورة مصيب خصمه الذي يصيب بذلك نفسه، فهي إصابة غير أنها ليست فاصلة بين الحق والباطل، أو بين الصواب والخطإ. وهذا الفصل من أهم ما قامت عليه البنية الفكرية عند العرب. بهذا الأمر نفسر تجاور هذه اللوحة مع لوحة حديث العصا[59] في بعض مواطن الاختيار وليس خفيا علينا ما ارتبط بحديث العصا من جدل حامل لرؤية ثقافية. فقد ارتبط بحديث العصا بدءاً بما جاء عند الجاحظ، وإن كان في مدار الرد الشعوبي، معنى التصويب والحكمة والرصانة وحصافة الرأي «وقد ضربت العرب بقرع العصا مثلاً للرجل ينبه على الأمر الذي تخشى عاقبته»[60]. وإثر حديث العصا في هذا الموضع من الكتاب يورد القارئان المختاران شعراً غير معزو لأعرابي «قتل أخوه ابناً له، فقدم إليه لينقاد منه فألقى السيف من يده وقال (البسيط):

أقولُ لِلنَّفْسِ تَأْسَاءً وتعْزِيَةً إحْدَى يَدَيَّ أَصابَتْني ولَمْ تُرِدِ
كِلاهُمَا خَلَفٌ مِنْ فَقْدِ صَاحِبِهِ هذا أخي حِينَ أدْعوهُ وَذا ولَدِي

فحديث العصا أو صوت الحكمة والصواب هو ما حمى الفتى من الوقوع في الإصابة غير المصيبة التي إن وقعت انجرت عنها تلك المعاناة المعبر عنها فيما سقناه من أشعار ممثّلة، والتي جعلت المتلمس يقول (من الطويل):

وما كُنْتُ إلاّ مِثْلَ قاطِعِ كَفِّهِ بِكَفٍّ لهُ أُخْرَى فأصبح أجْذَمَا (61)

إنها بحق الإصابة المخطئة لا في مستوى تحقق القصد، ولكن في مستوى تحققه خارج متصور التجميع والإجماع، أفليس في إيقاع هذا المعنى المتكرر في اختيار الخالديين ما يشير إلى حنين هذا العصر لمرحلة التأسيس، مرحلة التجميع؟

ولم يقتصر هذا المعنى في اختيار الخالديين على فلك السيف، وإنما شمل كذلك فضاء اللسان، لاسيما أن القارئين يتحولان مباشرة إلى قول للبحتري، (من الطويل) منه:

وإنّي لَئِيمٌ إنْ تَركْتُ لأُسْرَتي أوابِدَ تَبْقَى في القَرَاطِيسِ والصُّحُفِ (62)

فإن من يهجو فيصيب بهجائه أهله هو عند البحتري لئيم، لأنه بهجائه أهله يكون قد هجا نفسه.

لقد **قرأ** الخالديان الشعر في حضن مقولة الأشباه والنظائر، وبفاعلية الذاكرة الجمعية الحاملة للأنساق المعرفية، **كتبا** القصيدة **متصوراً** إضافة إلى أنهما كتباها **إبداعاً** فكانا يتجولان بيسر بين ضفتي القراءة والكتابة، وذلك ما يثبت أنه «إن كان الشاعر ناقداً خفياً، فإن الناقد شاعر خفي. ألا يقرأ النص الشعري وفق مقاييس

مختارة؟ (...) أليس الناقد عندها شاعراً أو (كاتباً) في حالة انتظار؟ »[63].

ولنا أن نضيف أن تحقق الكتابة المبدعة تكون بتحقق الانعتاق من الذاكرة الموجهة والخطاب المقصود والقراءة الضابطة التي تتحول إلى سيف مصيب تمنع عن القارئ الإصابة فيتسلط القصد على القراءة فيختنق التفاعل. كما قرأ الخالديان الشعر في مرج الذاكرة العفوية، فكتبا القصيدة في حضن الموروث الشعري الذي حضر حضور كيان في كثير من اختيارهما، وحضر أيضاً حضور كيان نوعي من خلال النموذج، ولكن لم تكن قراءتهما منقطعة عن أفق حاضر القراءة فـ «انكتب» موقفهما من أهم قضايا مجتمعهما. وساهما بقراءتهما في كتابة تاريخ الشعر العربي لا باعتباره لحظات متعاقبة تعاقب التعامد على محور الزمن أساساً، وإنما بحثاً في ثنايا أوجه التفاعل بين مختلف عناصره تفاعلا في حضن جدلية الثابت والمتحول سعياً إلى تحقيق التوازن. وساهما بذلك في فتح نافذة نطل من خلالها على شاعر آخر معاصر لهمالم يذكراه في اختيارهما سوى مرة واحدة خارج مجال الشعر، علناً نفهم لماذا ملأ المتنبي الدنيا وشغل الناس بالوقوف على بنيات المشابهة التي في شعره ترصداً لما أسهم به المتنبي في اكتمال النموذج الشعري متفاعلاً مع مجاله، وما كتبه شعراً فتفرد به فبرَّز.

الهوامش

1) الخالديان «كتاب الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين»، حققه وعلق عليه السيد يوسف، دار الشام بيروت د.ت، ج. 1، ص 1.

2) نفسه.

3) نفسه ج 2 ص 363.

4) الأشباه والنظائر، ج 1، ص 2.

5) نفسه، ص 2.

6) الأشباه والنظائر، ص 2-3.

7) الأشباه والنظائر، ج 2، ص 363.

8) نفسه، ج 1، ص 3/2.

9) نفسه، ج 2، ص 363.

10) انظر، د. توفيق الزيدي، جدلية المصطلح والنظرية النقدية، قرطاج 2000 (ص 41).

11) نفسه (ص 289).

12) الأشباه والنظائر، ج 1، ص 3/2.

13) الجاحظ البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت. ج 1، ص 206.

14) Daniel Durand , la Systémique, Ed, que sais-je, 1990، ص 18.

15) نفسه، ص 18.

16) الأشباه والنظائر، ج 2، ص 2.

17، 18) الأشباه والنظائر ج 1 ص 38.

19، 20) الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ط دار الجيل، بيروت ج 2 ص 289.

21) يعتبر الدكتور عبدالسلام المسدي هذه الارتسامات اللغوية مفاتيح العلوم وأسيجتها المعرفية «فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منها عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية» (راجع - مباحث بأسيسية في اللسانيات، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس 1997 ص 52).

22) الأشباه والنظائر، ج 1، ص 46-50.

23) نفسه، ج 1، ص 96/95.

24) توفيق الزيدي، تأسيس الخطاب النقدي (أطروحة الجمحي) ط 1، الدار البيضاء 1989، عيون المقالات ص 12.

25) توفيق الزيدي، جدلية المصطلح، ص 176.

26) الأشباه والنظائر، ج 1، ص 20.

27) الأشباه والنظائر، ج 1 ن ص 20.

28) نفسه.

29) نفسه.

30) الأشباه والنظائر، ج 1 ص 203.

31) نفسه.

32) الأشباه والنظائر، ج 1، ص 241.

33) نفسه، ج 1، ص 58-59.

34) الأشباه والنظائر، ج 1، ص 32-31.

35) الأشباه والنظائر، ج، ص 149-150.

36) نفسه، ص 152.

37) نفسه، ص 154.

38) نفسه، ج 2، ص 116-119.

39) نفسه، ج 2، ص 119.

40) نفسه.

41) مجمع الذاكرة، ص 35.

42) الأشباه والنظائر، ج 2، ص 279/277.

43) نفسه، ص 282/280.

44) الأشباه والنظائر، ج 2، ص 111/110.

45) نفسه، ج 2، ص 12.

46) نفسه، ج 2، ص 1.

47) الأشباه والنظائر، ج 2، 111.

48) نفسه، ص 127.

49) نفسه، الصفحة نفسها.

50) أشعار كثيرة في هذا المعنى، ص 129-130-131.

51) نفسه، ص 144.

52) نفسه، ص 155.

53) الأشباه والنظائر، ج 2، ص 173.

54) نفسه، ص 175.

55) نفسه، ص 179-180.

56) نفسه، ص 181.

57) الأشباه والنظائر، ج.1، ص 6/4.

58) نفسه، ص 6.

59، 60) نفسه، ص 147/146.

61) الأشباه والنظائر، ج 1، ص 147-148.

62) نفسه، ص 148.

63) توفيق الزيدي، تأسيس الخطاب النقدي (أطروحة الجمحي) ط 1، الدار البيضاء 1989، عيون المقالات، ص 47.



الموروث السردي
المتاثر بالاتجاهات
الجديدة
2. السرد الأدبي



عبدالله أبو هيف

1 - نقد الموروث السردي الأدبي:

1-1- مالبث النقد الجديد(*) للموروث السردي الأدبي العربي أن بدأ على استحياء في أواخر السبعينات، وكان النقد اللغوي الخالص المتأثر بنهاجيات علمية هي المحاولة الأولى في كتاب، فقد وضع المنصف عاشور (تونس) دراسة إحصائية وصفية عن «كليلة ودمنة» تحت عنوان «التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة» (1982)، وهو نقد مغاير للموروث السردي، تصير معه الحكاية إلى نص لغوي. وقد صرح عاشور بغايات دراسته وطبيعتها في مقدمته العامة، فهو قصد إلى دراسة لغوية وصفية مغتنياً بالجملة والتركيب مستفيداً من النهاجيات العلمية الحديثة، ولاسيما المنهجية الإحصائية، من خلال المراحل التالية: تقسيم التراكيب، تحديد نوعيتها، عدد المؤلفات المباشرة، توزع المؤلفات المباشرة، طرق الربط بين الملفوظات في السياق الكلامي، تحليل البنى السطحية والعميقة، وملاحظة العلاقات الممكنة بينهما، ودرجة البساطة، أو التعقد في كل ملفوظ، جمع الأشباه والنظائر والتركيز على العملية الإسنادية، التعليق على الظواهر الطريفة تركيبياً ومدلولياً، تحديد الخصائص الكبرى للكتابة عن ابن المقفع.

درس عاشور مدى الأصالة اللغوية، ومدى اللحن، ومدى تفاعل لغته الفارسية مع العربية، وغفل تماماً عن السرد، وقد نظرنا إلى هذا

الكتاب لأنه معني بموروث سردي عربي، مما يشي بقيمته في التراث الأدبي العربي لدى الباحثين والنقاد، وبما يجعله أهلاً لدراسة الجملة العربية: «وما الشروع في الدراسات اللغوية الخاصة بالتركيب إلا خطوات أولية تؤدي إلى «شغف علمي» وحرص «لغوي» كان له مداه ومفعوله في محاولة اعتماد معطيات مبدئية في كل دراسة نحوية. ولعلنا سعينا إلى فهم خصائص الجملة باتباع طريقة الوصف والإحصاء من زاوية الواصف اللغوي[1].

2-1- ولربما كانت دراسة قاسم المقداد (سورية) «هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي: جلجامش» (1984) أول محاولة نقدية للموروث السردي العربي تلتزم مباشرة بالنقد الجديد للقصة والرواية،. ولاسيما الشكلانيين الروس والبنيويين ونقاد شعرية السرد، وقد لحظ ذلك جورج كاساي في تقديمه للكتاب الذي رأى فيه عملاً معقداً يهدف في نهاية الأمر إلى تفكيك آليات السرد القصصي، على الرغم من الحرج والصعوبة اللذين جاوزهما بمهارة، كونه يطبق هذا المنهج الجديد على «نص محترم، مثل ملحمة جلجامش، نظراً لقدمه، وطابعه المقدس»[2]، وأبدى كاساي إعجابه الشديد بالبحث، وبخاصة ما كتبه المقداد عن «النص المؤسس»، وما يضمه هذا المفهوم، أي، نستطيع تسميته بإيديولوجية جلجامش (التوراة والأسطورة اليونانية والقرآن).

دعا المقداد في مقدمته لدراسته إلى قبول مصطلح «هندسة» على الرغم من أنه ينتمي إلى فرع معرفي آخر، «فالمعنى» يرتبط «بالهندسة» ارتباطاً وثيقاً، الهندسة هي إعطاء المجرد شكلاً هادياً، وترتيباً منطقياً ومنسجماً، وأشار إلى نشوء تيار «الملفوظية» في تحليل الحديث إشارة إلى ترجمة لكتاب الملفوظية[3]، ومما يؤدي إليه مثل القول بأن الكلمة ليست بديل الشيء، اتفاقاً مع رومان جاكوبسون، وأن المعنى هو محصلة العلاقات التي تقيمها الكلمات

فيما بينها ضمن كل عام متماسك ومنسجم، وأن كل عمل تحليلي يخضع لعاملين ذاتي وموضوعي، وذكر المقداد أسباباً ذاتية لاختيار جلجامش، أما الأسباب الموضوعية فهي:

«1 - تعتبر ملحمة جلجامش من أقدم التراث الأدبي الإنساني، إن لم تكن أقدمه، إذ يرجع تاريخها إلى أبعد من القرن الأول قبل ميلاد المسيح، على أنها ماتزال محافظة على شكلها التاريخي والشعري، وعلى مضمونها الفكري. وهي عناصر من شأنها جذب الباحث وإثارة اهتمامه.

2 - ملحمة جلجامش هي جزء رائع من تراثنا العربي. وقد كان مهماً دراسة هذا الجزء من التراث على ضوء نظريات النقد الحديثة وعلم اللغة.

3 - على الرغم من انتماء الملحمة إلى التاريخ القديم، فإن الموضوع الذي تعالجه لايزال حياً، ولايزال يشكل مركز اهتمام البشرية كلها.

4 - أما السبب الأخير فيندرج في إطار المغامرة. إذ كيف نطبق منهجية حديثة على نص قديم؟ على نص كامل، ذلك لأن معظم المحاولات في هذا المجال، كانت تكتفي بدراسة وجه واحد من وجوه العمل الأدبي إذا كانت بهذه الضخامة»[4].

واستشهد المقداد باستغراب جيرار جينيت نفسه، وهو من هو في ميدان نقد شعرية السرد، حينما سأله عن تطبيق منهجه في التحليل على ملحمة مثل جلجامش، فأجابه: إنها مغامرة، وقد أراد المقداد ركوب المغامرة. وأعتقد أن النقد الجديد للقصة والرواية قد كسب ناقداً طليعياً مجدداً بدأ خطوته الأولى مع نقد الأصول، وتعامل مع «نص جديد» بتقديره، لأن «النصوص تتنفس بشكل مختلف في مختلف

اللغات»، على حد تعبير كاساي، وقد درس جلجامش سردياً مترجمة إلى الفرنسية (ثمة ترجمتان الأولى للابا والثانية لعازرية).

مهد المقداد لبحثه بنبذة تاريخية، وبتحديد مصطلحي لبعض القضايا المتعلقة بالرمز والعلامة، ليصل إلى تحليل ما أسماه الظروف الرمزية في القصة، أو تنظيم القصة أو فضاءها، وبحديث عن مفهوم الأسطورة وخصائص الحديث الأسطوري، وكيفية تحول الأسطورة إلى ملحمة. وأدخل المقداد مصطلحاً جديداً من شأنه أن يعطي لجلجامش المكانة التي يستحقها، والمصطلح هو النص المؤسس. ثم حلل تقنية القصة على ضوء المنهج الذي اختاره من جوانب: وظائف القصة أو وحداتها الأساسية، وشخوص القصة، وبخاصة طبيعة العلاقة القائمة بين جلجامش وانكيدو، وتحليل نموذج من الأحاديث النسائية، وبالذات، حديث عشتار، والزمن القصصي، وتوضيح الفروق بين زمن القصة وزمن السرد أو المسرود، ظاهرة التكرار وآثارها على البناء العام للملحمة، وجهة النظر أو المنظور السردي، الحلم ودوره في القصة، وكونه عنصراً من عناصر السرد.

ذكر المقداد في مقدمته أعلام النقد الذين اقتفى أثرهم، وهو بروب وجريماس ويلمسليف وبريمون وتودوروف وجينيت وميكابال وفيليب هامون وغيرهم، أما رولان بارت فقد بالغ في مدحه بما لا يحتمل النقاش؛ بقوله: «أما رولان بارت فلا يسعنا القول عنه سوى أنه هو الذي كان السبب في توجهنا هذا، لأنه كان فوق المدارس، وفوق كل التيارات». غير أن المقداد انتقد البنيوية على الرغم من استناده إلى نتائجها في تحليل السرد والتنظيم البنيوي للقصة وإعجابه البالغ برائدها الأكبر بارت، ليس لأن البنيوية منهج خاطئ، بل لمحدوديتها، لأن «النص لا ينتج نفسه. إنه منتوج، يكمن خلفه منتج يخضع بدوره إلى جملة من شروط الإنتاج»[5].

عرف المقداد، على نحو سريع ولماح بالقراءة، دخولاً في قراءة السرديات، مثلما عرف بالأسطورة والرمز دخولاً في تحول جلجامش إلى شكل من أشكال الحديث الأسطوري على سبيل البحث العلامي، وأشار إلى خصائص الأسطورة وتحولها السردي إلى حديث ملحمي، وتوقف عند الخصائص التالية:

1 - كثافة الوحدات السردية التي تصف العالم الأسطوري.

2 - فورية تتابع الأفعال.

3 - تلاصق الوظائف.

4 - إثارة خيال القارئ.

5 - التساوي بين الشخوص من الناحية الوصفية.

6 - المظهر اللامحدود للأسطورة.

واقترح المقداد، كما أشرنا، مصطلح النص المؤسس أو التحتاني، وهو مقارب لمصطلح التناص، على الرغم من رأيه الختامي الذي ينطوي على التباس يحتاج إلى توضيح: «إذا كان مفهوم النص ا لجمعي (النصوص المتداخلة) يفترض التبادل والتداخل بين النصوص، فإن النص المؤسس لا ينطوي على مثل هذا المفهوم. وحينما نقول بوجود نص ثان، فإن ذلك يعني ببساطة، وجود نص أول، والثاني لا وجود له في حال غياب الأول، تماماً كالعلاقة القائمة بين الأرقام في متسلسلة حسابية»(6).

إن مناقشة هذا المصطلح تفضي إلى نفي التناص عن نص أول، ويعد المقداد «جلجامش» نصاً بكراً ليس على مثال أو منوال، ولربما احتاجت هذه المناقشة إلى حيز ليس مقامه هنا.

شرح المقداد مفهومه للوظائف، الملتبس مع مفهوم الحوافز

(الوحدات القصصية الأصغر)، وهي عنده سبع عشرة وظيفة، أي أنه يختزل الوظائف التي ذكرها بروب، وقد سمى هذه الوظائف على النحو التالي:

الإهانة.

الإضاءة.

الطرف المنصف.

المنافس.

الأحلام (جلجامش يبحث عن صديق).

انكيدو يبحث عن صديق.

الصراع.

الصداقة.

المغامرات.

الإهانة (موجهة إلى الآلهة).

الإساءة.

العقاب.

الموت.

البحث عن السر.

الحصول على السر.

ضياع السر.

العودة.

واستخرج المقداد، مطوراً تصنيف الوظائف ومبسطاً في مفهوم

علاقاتها، علاقات الوظائف، علاقات التناقض أو علاقات السببية أو العلاقات الزمنية أو التحولات السردية، للوصول إلى تشكل القصة من خلال توالد الجمل أو العبارات أو المعاني مما يسبقها، أي ضمن المتتالية السردية للمتن الحكائي. وبحث بعد ذلك في التشابك العلائقي للشخوص من خلال التكامل والصفة التمثيلية والوقائع المفترضة والمساهمة الإخبارية.

وازن بين النظري والتطبيقي في نقده، لئلا يجور أحدهما على الآخر، وهذا ملموس لدى غالبية النقاد المجددين، ولاسيما الرواد في ميادينهم، والمقداد من رواد النقد القصصي والروائي الجديد. ويبدو مثل هذا في تمييزه بين الزمن الأول: سير الأحداث واكتمالها الفعلي، والزمن الثاني: بداية إخراج القصة سردياً، والزمن الثالث حيث يقوم القاص الثاني برواية القصة والسرد معاً.

وعندما تحدث عن وظائف التكرار، رأى أن التكرار الظاهري يخفي العديد من المعاني، وثمة نوعان من التكرار في جلجامش هما: تكرار الكلمات أو التكرار اللفظي، وتكرار المقاطع أو التكرار المقطعي. ومما يحمد للمقداد ناقداً حداثياً أنه جاوز النقد اللغوي، على إغراء ظاهرة التكرار في طبيعتها اللغوية بالأساس، إلى إدغام هذه الظاهرة في المتن الحكائي.

قام المقداد، غالباً، بتطوير منهجية نقدية بنيوية علاماتية، اختزالاً أو تبسيطاً أو مواءمة للموروث السردي، غير أنه يرتهن، أحياناً، لمرجعية نقدية غربية، ولو كانت غير دقيقة، كما في حكمه القاطع والجازم حول أولوية نقاد وجهة النظر أو المنظور السردي، فهو يعد جيرار جينيت من أوائل الذين قاموا بإدخال مصطلح التركيز (ولعل تعريب المصطلح بالتبئير أنسب POCALISATION أو وجهة

النظر POINIDEVEU في مجال تحليل السرد القصصي، بينما المصطلح تطوير لمصطلح وجهة النظر Point of View[7].

لقد اختلط المقداد في بحثه أسلوباً جديداً في نقد السرديات يعتمد على بروب والبنيويين ونقاد شعرية السرد مما سيتعاور عليه غالبية النقاد الجدد الذين حاموا حول هذه المنهجية الحديثة جزئياً أو انتقائياً، توليفاً، أو تطويراً، أو تأصيلاً يسهم في نقد التراث القصصي العربي.

1-3- عمل سامي سويدان (لبنان) على تمثل الاتجاهات الجديدة، ولاسيما النقد العلامي، معطيات علم الدلالة وشعرية السرد، وحوى كتابه «في دلالية القصص وشعرية السرد» (1991) ميله إلى نقد قصصي مختلف عن النقد التقليدي، فثمة وضع متميز «للعمل القصصي لم يقابله اهتمام مماثل في مجال الدراسة والنقد، خاصة من حيث تناول مقوماته الجمالية، والتطرق إلى خصوصياته الفنية»[8]، مما دعا سويدان إلى استقصاء بعض أوجه نشاطات النقد والبلاغيين العرب، للتعرف على ما قدموه بشأن الدلالية، انطلاقاً من إنجاز عمل الدلالة اليوم على أيدي أهم أعلامه، ولاسيما أ. ج غريماس Greimas.

لقد سعى سويدان إلى بحث متقص من أجل علم دلالة عربي، يكون بمرتبة مقدمة ترسم الخطوط العامة لدراسة تفصيلية ترمي إلى إرساء نظرية تحليلية في دراسة النصوص الأدبية - الشعرية - انطلاقاً من معطيات ألسنية - نحوية بشكل خاص. ولاحظ أنه لم يفرد للشعرية فصلاً خاصاً بها يستعرض أسسها ومقاييسها ومفاهيمها.

ورأى سويدان أن دراساته النصية للسرد لم تتوقف عند مظهرية: الدلالي والشعري، أو عند الجانب الداخلي للقصص، بل تعدته إلى ذلك الجانب الخارجي المتمثل في الأبعاد الاجتماعية - التاريخية -

والنفسانية - الذاتية التي تتيح الانطلاق من المعطيات النصية المطروحة التطرق إليه، فكانت مقاربته المنهجية تعلن في وحدتها تعددية إمكاناتها الأدائية المعرفية والفنية بقصد تعميق البحث في سيميائية أو دلالية القصص وشعرية السرد.

اتجهت دراسات سويدان النصية إلى «سيمياء جمالية القصص الفلسطيني»، و«الدلالات التعليمية والسمات الجمالية في أقاصيص مارون عبود» و«الحس العقلي في النص الخرافي - إصلاحية المثقف الحكيم في مواجهة السلطة المستبدة: دراسة نص قصصي في كليلة ودمنة»، ويهمنا في هذا السياق الدراسة الأخيرة.

وضع سويدان مقدمات لدراسته، عالج فيها مصادر كليلة ودمنة، ولاسيما حكاية القرد والغيلم، دخولاً في الطابع الحكمي - الخرافي، والجمالي الأدبي، على أن نص الحكاية المثل تعليمي قبل أي شيء آخر، وأن ثمة تلاؤماً بين شعريته وبلاغيته، إذ «تقوم شعرية الحكاية التمثيلية أساساً في تلاؤم الصيغة القصصية مع عقلانية الطرح الخاص بالغاية الإصلاحية التي تحكمها. وإذا كان بالإمكان القول إنه بقدر ما يضعف التلاؤم المذكور في النمط الأول الخطابي بقدر ما تضعف الجمالية الأدبية فيه، وذلك رغم عدم اقتصارها عليه، واعتمادها أيضاً على أوجه من التلاؤم تتعلق بالمستويات الدلالية والنحوية واللغوية الأخرى فيه، فإن بالإمكان قول الأمر نفسه، إنما بصورة متميزة، بالنسبة للحكاية التمثيلية»[9] أي أن سويدان يجعل رمزية الحكاية منطلق الغاية الحكيمة أو التعليمية في فهمه البنية الاستعارية، وهو أمر يتعلق بمبدأ الأنسنة، أي إضفاء صفات الإنسان على الحيوان، ويتساءل المرء عن تجنبه لهذا المبدأ المعروف، والتماسه بدلائل بلاغية وبيانية أخرى. وهكذا بذل جهوداً مضاعفة ليستنتج دلالية يظهرها هذا المبدأ دون كبير عناء. ولعله الولع بالشكلانية الذي خاض فيه لرؤية شعرية

السرد، مسترسلاً فيما هو قابل للإيجاز في فهم البنية العامة للنص، والبنيات الصغرى الأخرى، فتضاعفت المربعات والأشكال التي لا يحتملها نقد يسعى إلى التأويل، ومادته الكلمات بالدرجة الأولى، وأذكر هذه المربعات والأشكال للتعرف على شكلانية سويدان:

المربع السيميائي الأول والخاص بتضييع الغيلم الحاجة بعد الظفر بها.

المربع السيميائي الثاني الخاص بالتماس القرد المخرج من الورطة التي أوقعه الشره فيها.

المربع السيميائي الثالث الخاص بالقدرة الإنسانية على النجاح في المهام المطروحة.

المربع السيميائي الرابع الخاص بعلاقات الصداقة والعداوة.

المربع السيميائي الخامس الخاص بحكمة التمييز بين الحقيقة والوهم.

المربع السيميائي السادس الخاص بالحكمة الوجودية.

المخطط العواملي الأول: مشروع السلطة.

المخطط العواملي الثاني: مشروع المثقف.

المخطط العواملي الثالث الخاص بمشروع الغيلم.

المخطط العواملي الخاص بمشروع القرد.

المخطط العواملي الخاص بالأسد.

المخطط العواملي الخاص بالحمار.

الفضاء القصصي الخاص بالقرد والغيلم.

الفضاء القصصي الخاص بالحمار وابن آوى والأسد.

الجدول الخاص بالتقديم والتأخير في حكاية القرد والغيلم.

الجدول الخاص بالتقديم والتأخير في حكاية الحمار وابن آوى والأسد.

الجدول الخاص بوصل والفصل في حكاية القرد والغيلم.

الجدول الخاص بالفصل والوصف في حكاية الحمار وابن آوى والأسد.

جدول المخاطبات القائمة في حكاية القرد والغيلم.

ملحق المخاطبات الخاص بأطراف الحوار.

جدول المخاطبات الواردة في حكاية الحمار وابن آوى والأسد.

ملحق المخاطبات الخاص بأطراف الحوار(10).

يمتلك سويدان مقدرة عالية على التحليل السردي، وقد وظفها توظيفاً مناسباً للكشف عن دلالية الحكاية: العقل مفتاح الظفر، براعة الاحتيال في صراع الأضداد، الإبداعية العقلية في النص القصصي التمثيلي، ولإظهار أبعاد هذه الإبداعية العقلية: البناء العقلاني للقصص الخرافية، جمالية النظام القصصي ودلالته، المزايا العقلانية لصوت الراوي الفني، الإبداعية التعليمية في المخاطبات والحوارات. وقد استهدى سويدان في تحليله بمنهج غريماس، مستخلصاً نتائج هامة على المستوى الذاتي، وعلى المستوى الاجتماعي، وعلى المستوى الفلسفي. إن سويدان يتمثل المنهج العلاماتي باقتدار تحليلاً مستوعباً لثراء الموروث السردي الأدبي.

ومن اللافت للنظر أن ناقداً آخر هو فهد عكام (سورية) درس نص «القرد والغيلم» في كتابه «نحو تأويل تكاملي للحكاية الخرافية - نموذج من كليلة ودمنة: باب القرد والغيلم» (1995)، وأظهر مقدرة مدهشة على تمثل المنهج العلامي نفسه في تحليل الموروث السردي على نحو أشمل وأكثر براعة، وأقل شكلانية، من منظورات أوسع: المنظور النفسي - الاجتماعي، المنظور الأيديولوجي، المنظور الأسلوبي، بالإضافة إلى درس السرد من خلال الشخصيات الفاعلة في طرز معالجتها ونظامها على وجه الخصوص.

افتتح عكام دراسته بسرد الرموز الدالة على منهجه: الاقتران بين شخصيتين، الانفصال بين شخصيتين، الشخصية، الإشارة إلى أن العنصر الذي تسمه خفي في السياق اللغوي، مستوى التصور المراد تصويره، مستوى الصوري المتخذ وسيلة للتوضيح، المشابهة، الدال، المدلول، ثم أورد نص الحكاية، وتلاه بمقدمة تسوغ شرعية النظر إلى نص مترجم على أنه أثر عربي، ومما يمنح هذه الشرعية الأمور التالية:

تمثيل كليلة ودمنة للتراث العربي.

تجدد الحاجة إلى هذا الكتاب في عصرنا.

تأثيره في الثقافة العربية.

أهمية الكتاب عالمياً.

وأورد بعد ذلك الأمور التي تبيح شرعية التأويل التكاملي، وهي:

تحليل الكتاب لعالم يخص الراوي والبيئة العربية.

تمثيل باب القرد والغيلم لعلاقة طبقية.

أهمية العلاقة بين الاجتماعي والنفسي في تطوير الحدث.

العامل الاجتماعي - النفسي شرط لمجموع فعالية الشخصية.

أهمية المادة اللغوية في تنظيم النص.

وانتهى عكام، في مقدمته، إلى نظرة عامة تفيد أن قراءة النص لأول وهلة، تلقي في روع المتلقي ما يلي:

«1 - المقدمة وحدة مستقلة على الرغم من ارتباطها بالعمل Action، فهي مدخل يقوم على حوار بين ملك وفيلسوف، وعلى رسالة تتعلق بمستوى أدبي يتجذر في الثقافة القديمة: المثل.

2 - جسد النص يتألف من حكايتين: القرد والغيلم، الأسد وابن آوى والحمار، وثانيتهما تعقب الأخرى موثقة العرى بها، والحكمة تدخل، مرات كثيرة، في علاقة تناوبية مع القص داخل المناجاة في كل منهما.

3 - الخاتمة النهائية ترد المتلقي إلى المقدمة، فينجم عن هذه الحالة عرض دائري، والمقدمة والخاتمة تمثلان لحظة حاضرة في حياة الملك والفيلسوف، فهما خارجيتان عن زمن القص»[11].

حلل عكام حكاية القرد والغيلم أولاً، مستنداً إلى إنجازات النقد العلامي، ومبتدعاً عن مألوف النقد الشارح السابح في اللغة الإنشائية، ومغلباً لغة نقدية صريحة ومباشرة ودقيقة ووظيفية وسليمة لا نجدها إلا لدى النقاد الأساتذة، وتعمر هذه اللغة منهجية واضحة واستعمال محدد للمصطلح، فلا يرتهن للمصطلح الغربي، ولا يكتفي بالمصطلح العربي، بل يؤلف شبكة مفاهيم ومصطلحات على سبيل تطوير البلاغة العربية والتفكير النقدي العربي بالرواية والسرد، وعلى سبيل حضانة المصطلح الغربي في ممارسة نقدية عربية، فانطلق عكام في تحليله من المقدمة إلى الحكاية، معولاً على الإشارات اللغوية Signes، والرموز، والأقنعة، والآثار العجيبة.

ووجد عكام لدى تحليله أن ثمة خصلة تقيم علاقة حميمة بين المقدمة والحكاية على الصعيد الفني، ويريد بها ازدواجية الراوي، فالفيلسوف الذي ذكر في المقدمة إن هو إلا راو فردي وسيط بين الراوي الفعلي والمتلقي، وقد أشير إليه بالصيغة اللغوية «قال الفيلسوف». أما الراوي الفعلي الذي يقدم السرد فقد أشير إليه بالتعبير «زعموا» في مطلع الحكاية. فهو، والأمر كذلك، راو جمعي يمثله الضمير الجمعي في هذا التعبير، وهو ذات تروي الحكاية، ولكنها لا تكشف عن نفسها بعلامات شكلية لأن القص يستخدم الضمير الغائب لوصف الذات

الإنسانية، التي هي، في عين الراوي - الشاهد، الموضوع الذي يشغله، ويوحي بالموضوعية في مجرى القص، ومن هنا من الصعب إعادة بنائها.

وأدت معالجة ازدواجية الراوي إلى إضاءة قضية الزمن في مجرى السرد، فهذه الازدواجية تحقق النقلة لغوياً من المقدمة إلى الحكاية، وهي، قبل كل شيء، حدث يجري مع الزمن، مما يفترض أو يشير إلى المسار الحكائي، والحوادث تتوالى، في تحليل عكام، في مسار الحكاية على النحو التالي:

وثوب القرد الشاب على القرد الهرم (فاردين) ملك القردة.

إلقاء التين في الماء وتوطد الصداقة بين القرد الهرم والغيلم.

تآمر زوج الغيلم مع صديقتها ومقصده.

اللقاء مجدداً بين الغيلم وزوجه والجارة.

اللقاء مجدداً بين الغيلم والقرد والمخادعة.

ويلاحظ عكام أن هذا التسلسل الزمني للحوادث غير مطرد، ويقوم على تقنيتي الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي، وينسرب ذلك في تحديد الزمن الذي وقع فيه القص: من الزمن الكوني إلى الزمن النفسي، وثمة ثغرة زمنية، هي الفترة الزمنية في القص التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية.

وثمة الاستباق الذي يتجلى في حادثة التقاء زوج الغيلم بجارتها (المرحلة الثالثة)، حيث تمس الشخصية المساعدة قضية المستقبل. أما قضية المكان، فيحس المتلقي، برأي عكام، بأنه ينتقل من واقعه المكاني المباشر الذي يعيش فيه إلى عالم خيالي من صنع كلمات القاص يقع في منطقة مغايرة لواقعه، ولهذا المكان مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة، الشاطئ، الشجرة، البحر، الجزيرة.

ويتفاعل المسار الحكائي مع الوصف بوصفه سمة هامة من سمات الفن القصصي، وقد جاء مقتصداً للغاية في حكاية القرد والغيلم، مما يوحي بأن الحركة الزمنية لها الأولوية في الرواية، والوصف الروائي يمثل وقفة زمنية، قد تطول، وقد تقصر، دون أي حركة زمنية. ويضاف إلى الوصف المشهد الذي يعد من مظاهره، وحكاية القرد والغيلم تقدم منه نموذجاً في المرحلة الخامسة امتد فيه الحيز المكاني، المقطع، الامتداد الأكبر معبراً عن فترة زمنية قصيرة.

لا شك، أن تحليل عكام للسرد معمق، مستوعب للمنهج النقدي العلامي في صوغ ممارسته النقدية، دون أن يستأثر هذا المنهج بهذه الممارسة. ويلمس المرء استيعاب المنهج واندغامه في نقد الموروث السردي الأدبي على سبيل المضي في تحديث منهجية نقدية عربية، دون غلو في الشكلانية، تمثلاً مدهشاً للمصطلحات النقدية، خلال شبكة مفهومية دلالية تجربها هذه المصطلحات من شكليتها لتلتحم في سياق ثقافي نقدي يناسب نسق الحكاية الخاص، مثل مصطلحات: الوقفة، التوتر، الجذب، الدور... إلخ، أثناء حديثه عن الاسترجاع الخارجي[12]، مما توفر عليه الناقد جيرار جينيت في كتابه «خطاب الحكاية - بحث في المنهج» (1997)[13].

وتتبدى هذه البراعة أكثر في استخدام معطيات علم السرد في منهج النقد العلامي لدى تحليل عكام للشخصيات الفاعلة Operateurs، في طرز معالجتها ونظامها. وتبرز في هذا المجال استفادته من المنهج العلامي أيضاً ومن إسهامات نقاد شعرية السرد مثل غريماس وجينيت وغيرهما، وهو ما تمثله جمال الدين بن شيخ (الجزائر) في دراسته التحليلية لحكاية الوزير نور الدين وأخيه شمس الدين، في ألف ليلة وليلة، في مقالته «اقتراحات أولية لنظرية ذات ترسيمة مولدة»، وكان ترجمها عكام[14].

وينهض تحليل الشخصيات الفاعلة على تطوير الحوافز والوظائف والفواعل، انطلاقاً من بروب وذريته، وأظهر عكام طرز معالجتها على النحو التالي:

إقصاء شخصية فاعلة غدت غير فاعلة.

تنحية شخصية غير فاعلة مؤقتاً.

تعهد الشخصية الفاعلة.

أما نظام الشخصيات الفاعلة فيتضح من خلال وجود:

شخصية فاعلة على غير علم بالمقصد.

شخصية فاعلة على علم بالمقصد.

ثم رهن أهمية الشخصيات في تطور المسار الحكائي وعلاقتها بالمقصد الذي يسعى لتحقيقه بعوامل خفية أخرى، تتبدى في منظورات السرد: المنظور النفسي - الاجتماعي، المنظور الإيديولوجي، المنظور الأسلوبي، بغية تحليل التعليلات الواعية في فهم سلوك الشخصيات، وتوقف أمام المستوى الدلالي، وأردفه من بعد بالمستوى النفسي والاجتماعي منبهاً إلى العلاقة بين هذه المستويات. ولاحظ أن المستوى الدلالي يقوم، في المرحلة الأولى من المسار الحكائي، على حادثة انقلاب سياسي وقع في أسرة ملكية، ثم دخل في قراءة دلالية للتفصيلات، غير أنني، على إعجابي بتحليله المدهش، لا أجد ضرورة للرسوم والترسيمات، وهي قليلة على وجه العموم، لأن الكلمة النقدية تفي بالغرض، مما يجعل من هذه الرسوم والترسيمات زائدة، أو أشبه بلزوم ما لا يلزم، واعتمد عكام على التحليل البنيوي للبنية الدلالية على المستوى النفسي، واستنطق الرموز والإشارات تأويلاً للمستوى الاجتماعي. وتوصل إلى ما يسمى وحدات نظائرية دلالية مثل: الأكل، الإيقاع، الإعجاب، الولوع، الطرب.. إلخ. وعالج تأويل هذه الوحدات

في علاقاتها بالمستوى النفسي والاجتماعي، وفسر بعض الدلالات الناجمة عن المسار الحكائي، وحدد السمات النفسية التي تخفي وراء الظواهر الدلالية، وعلاقة ذلك كله بالمستوى الاجتماعي للخطاب.

وعنى بالمنظور الإيديولوجي وجهة النظر الأساسية التي تحكم العمل الأدبي، أي منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً، وقدم نص القرد والغيلم قيماً جزئية من رؤية العالم الكلية التي يعبر عنها تعبير تجل أو خفاء مجموع الحكايات في كليلة ودمنة. أما الرؤى الأساسية التي تتكشف في هذه الحكايات فهما الرؤية السياسية والرؤية الاجتماعية، كاشفتين عن صورة المنظور الإيديولوجي، كما تبدو من خلال السياق الحكائي.

ثم عالج عكام المنظور الأسلوبي، ويفيد كيفية تقديم المادة أسلوبية القص، بينما تسمى الخصائص اللغوية المستخدمة في هذا التقديم أسلوبية التعبير، فكان تحليله للمنظور الموضوعي والمنظور الذاتي، وقد أفضى إلى ملاحظات عامة، هي:

1 - تطوير المفهومات الاجتماعية المتصلة برؤية العالم.

2 - ترابط الحكمة مع العالم الداخلي للشخصية.

3 - الحكم على المنظور الإيديولوجي دون مفاضلة ولا تجريم.

4 - التركيز على الشخصيات، ولاسيما شخصية القرد.

وعاين عكام أثر أسلوبية القص في متعة النص، من خلال أسلوبية التعبير في السرد، وأسلوبية التعبير في الحوار، وأسلوبية التعبير في المناجاة، وانتهى إلى الملاحظات العامة التالية بشأن الأخيرة:

1 - إشعاع الإشارة في السياق بدلالات متعددة.

2 - تدرج المقولات اللغوية في نسق تأثيري بغية الإقناع.

وختم دراسة الأثر بتقصي أثر أسلوبية التعبير في متعة النص، حيث تتمثل تقنية الالتفات بتناوب الضمائر من غيبة وتكلم ومخاطبة في سياق القص ظاهرة لافتة للمتلقي تضفي على الأسلوب نوعاً من التنوع والحيوية، وتدفع عنه الرتوب الممل، وخير ما يمثلها في هذا النص إبدال الإشارات[15].

وعالج عكام على هذا النحو حكاية الأسد وابن آوى والحمار، وكأنه يقصد إلى طريقة في نقد الموروث السردي الأدبي، مخصوصة باجتهاده، مبنية على تطوير منهجية علم الأدلة والنقد العلامي وشعرية السرد، وأبرز ما في هذا التطوير هو عدم الغلو في الشكلانية، والاستفادة من التقانات والأنظمة المعرفية واللوازم الاصطلاحية، وتدعيم بحث الخطاب السردي باتساع المنظور السردي ليستوعب آفاق رؤية العالم، فيما سماه تعدد المنظورات: النفسي - الاجتماعي - والأيديولوجي، والأسلوبي.

لقد كان عكام واعياً لشغله الذي يندغم في عمليات وعي الذات من أوسع الأبواب، فأنجز هذا التركيب النقدي القابل لمنهجية تؤصل وهي تنشغل بمعضلات التحديث:

«أضف إلى ذلك أن الفترة التي ظهر فيها الكتاب، يقصد كليلة ودمنة، تشبه الفترة التي نعيشها اليوم: فالحضارة العربية كانت تبحث في ذاتها، فلجأت إلى هضم ما في الثقافات الأخرى من تراث إنساني أكان هندياً أم فارسياً أم إغريقياً عن طريق الترجمة، كما نفعل اليوم في موقفنا من الثقافة الغربية»[16].

1-4- كتب عبدالفتاح كيليطو كتبه الأولى بالفرنسية التي مالبثت أن ظهرت بالعربية في وقت متقارب خلال العقدين الأخيرين، مثل «الكتابة والتناسخ: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية» (باللغة العربية 1985)، و«المقامات: السرد والأنساق الثقافية» (باللغة العربية

1990)، و«العين والإبرة: دراسة في ألف ليلة وليلة» (باللغة العربية 1995).

ورافق كيليطو ذلك كتابته باللغة العربية لعدد من الكتب التي تتصل بالسرديات على نحو جزئي مثل «الأدب والغرابة» (1982)، أو على نحو كلي مثل «الغائب: دراسة في مقامة للحريري» (1987) و«الحكاية والتأويل: دراسة في السرد العربي» (1988).

ونعرف في هذا الحيز، حسب ما تقتضيه حاجات دراستنا، بجهده الأبرز في نقد الموروث السردي، أعني كتابه «المقامات» وهو مفصل هام من مفاصل مشروع كيليطو في السرديات العامة، تدعيماً لأبحاث الأصالة الثقافية بنهاجيات حديثة. يعمد كيليطو إلى الحفر المعرفي النقدي استناداً إلى اعتمال يقظ ونشط بالتأويل الدلالي.

حدد كيليطو في افتتاحية كتابه «المقامات» مصطلح «المقامة»، فهي ليست حكاية خرافية، إذ يتعذر أن يكون ثمة مؤلف لها، ومن العبث محاولة الوصول إلى نسختها الأصلية، وما يمكن هو مساءلة الراوي الحالي الذي استقاها من رواة تضيع لائحة أسمائهم في ماض يتزايد بعداً؛ بينما رأت المقامة النور في لحظة محددة، ولها مؤلف، ولهذا المؤلف سيرة يمكن الرجوع إليها. ورأى أن المقامة شأن القصيدة شكل لا نوع، ولم يمنعها ذلك من أن تتضمن أنواعاً مختلفة. إذ يعرفها بالنظر إلى فهم الشكلانيين الروس، ولاسيما توماشيفسكي، على أنها «زهرة برية لا يدري كيف تفتحت. لدينا الدلالة المعجمية للفظة، وبعض الترابطات الصدفوية، وبعض العناصر السيرية، لكن كل هذا لا يردم الهوة التي سببها مؤلف الهمذاني». ويضاعف من ظهورها المفاجئ، أن للأنواع الشعرية التقليدية شكلاً عروضياً داخلياً، «يوجه المضمون الموضوعاتي، والنبرة الخاصة بكل نوع، بينما لا تقدم مقامات الهمذاني نبرة ثابتة، بل انزلاقاً نغمياً ذا تنويعات متعددة: إنها

تتضمن عدداً مهماً من الأنواع التي إذا نظر إليها على حدة كانت أحادية النبرة»[17].

ثم دقق كيليطو مفهوم المقامة غوصاً في الحفر المعرفي الذي نهجه ميشيل فوكو في مؤلفاته الكثيرة، ولاسيما «اركيولوجيا المعرفة» (1969)[18]، و«نظام الخطاب» (1971)، فبحث عن العناصر المكونة للمفهوم متتبعاً مصادر الهمذاني الذي يعد «خالق نوع المقامات»، وسمى ذلك الحفر المعرفي «عادة منهجية يتم الخضوع لها دون انشغال بتدقيق حدودها، مما يستدعي «دراسة التأثيرات التفصيلية التي تتضح سرابيتها، وإعلان أصالة لا يمكن البرهنة عليها»، ولذلك عنى كيليطو في متنه بخمسة مؤلفين للمقامات هم: الهمذاني، وابن شرف القيرواني، وابن بطلان، وابن ناقيا، والحريري. وميز في كتاباتهم، أنها لا تحمل جميعها اسم مقامات، «لأن اثنين منهم: ابن شرف وابن بطلان اختارا لمؤلفيهما تسمية أخرى، لكنهم، خمستهم، كتبوا حكايات وامتثلوا للأنساق الثقافية ذاتها»[19].

وعلى الرغم من تسمية المقامة بالحكاية، إلا أن ثمة صعوبة «تتعلق بموقعتها إزاء الأنماط الأخرى للحكاية التي عرفتها الثقافة العربية، وحين يتعلق الأمر بدراسة العناصر السردية المكونة لها، وعلة تتالي هذه العناصر تبعاً لنظام ثابت، أو يكاد يكون ثابتاً، وحين يتعلق الأمر بمساءلة الدلالة، لا الأدبية فحسب، بل كذلك الدلالة السوسيولوجية لهذا النظام، وحين يتعلق الأمر، إجمالاً بالكشف عن الأنساق الثقافية التي تقع في الأساس منها والتي تمنحها مظهرها الذي ظهرت به دون غيره من المظاهر»[20]. وانسجاماً مع نهاجيته المعرفية، عرّف كيليطو النسق الثقافي بأنه «مواضعة اجتماعية، دينية، أخلاقية، إستيطيقية.. تفرضها، في لحظة معينة من تطورها، الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنياً المؤلف وجمهوره. ويكون أفق

النصوص المفردة والإنجازات الفردية هو «النص الثقافي» الذي يجعلها ممكنة، وفي الوقت نفسه يحد من مدى تساؤلاتها. وهذا ما يجعل النص منفتحاً على نصوص أخرى، ومعرفيات أخرى دخولاً في مشروعية البحث التناصي، وهو سمة من سمات شعرية السرد من جهة، ومن سمات التفكيكية على وجه الخصوص من جهة أخرى. عقد كيليطو فصلاً للموازاة بين المقامات ونصوص من القرن الرابع الهجري، وبعضها يكاد لا يكون معروفاً لاستجلاء عدد من الأنساق التاريخية والجغرافية والاجتماعية والشعرية. ثم بحث في الأنساق التي كانت في الأصل من التلقي الذي خصّ به معاصرو الهمذاني وأعقابه المباشرون مقاماته. ونظر في القسم الثالث المخصص للحريري في الأنساق القديمة للقراءة بالقياس إلى الأعراف الحديثة للقراءة. وقد أدغم كيلطو شغله بأبحاث الهوية الثقافية، بتوكيده على أننا ندرس أنفسنا حين نعكف على النص الكلاسيكي، و«الخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر»(21).

محص كيليطو في بحثه عن «حوار الأنواع» خواص المقامات في حشد من الحفريات المعرفية تاريخياً وفنياً، فهي في فضائها تقترب من مؤلفات الجغرافيين العرب في القرن الرابع للهجرة: الاصطخري، والمقدسي، وابن حوقل، قصروا رؤيتهم عمداً على مملكة الإسلام، والراوي ينتقل بين عصور مختلفة، يروي أحداثاً لم يحضرها. كما في «المقامة البشرية، وكل ما يمكن ملاحظته هو أن الإسناد الموجود في مطلع المقامة، لا يذكر التسلسل الذي مكن الراوي من معرفة الأحداث التي يحكيها، فالمشكلة الزمنية التي تثيرها المقامة محيرة: كيف يمكن العيش في آن واحد في القرن الرابع والقرن الأول للهجرة، فعيسى بن هشام يتخطى القرون، ويتحرك كما يشاء عبر الزمان، معمراً حقيقياً، مما يجعل منه إخبارياً، هو مستودع المعرفة وراوي تراث محاط بإجلال

خاص. وباختصار، فهو «صوت» التراث، صوت في الوقت ذاته طريق يسلكه في منعرجاته وعقباته ومفاجآته: الهمذاني وأساتذته ومقلدوه. وتؤدي تحولاته إلى تحولات في المقامة نفسها، فكل مقامة هي مسرحة لتحول ولدور موضوعاتي، وتعبير عن دوام هوية عبر تعاقب الأجيال. ووقع كيليطو على سمة مفادها أن تقطع القراءة ناتج عن غياب رابط سردي بين المقامات.

وتابع كيليطو مناقشته على هذا النحو من الاستحضار المعرفي وانتظامه في تركيب نقدي، كما في تحديده لملامح المضحك وامتداح الجنون والانتهاك والعجائبي في مدار الكدية حين تعكس «الثقافة العربية نفسها في ثقافة مضادة، يمثلها الماجنون والشعوب الأجنبية والماكرون وحيل التاريخ الماكرة»[22].

بات واضحاً أن كيليطو يعضد تأويله الدلالي بحفريات معرفية سبيلاً لإدراك الخطاب القصصي، وهو تأويل ينهض على قاعدة منهجية كبرى عند فوكو هي «ترك الخطاب نفسه يتكلم، دون أي تدخل من قبلنا نحن!»[23]، وهذا ما فعله في حديثه عن «النوع: التسمية والبنية»، وبدأ مسعاه في تحليل البنية السردية الكامنة في المقامات، مقارنة بنصوص أخرى مقاربة مثل «رسالة التوابع والزوابع» لابن شهيد، و«أحاديث» ابن دريد، وهو ما أشبع بحثاً، و«مسائل الانتقاد» لابن شرف القيرواني، و«دعوة الأطباء» لابن بطلان، و«مقامات الحنفي وابن ناقيا وغيرهما» (مقامات ابن ناقيا). غير أنه لا يقع على بنية سردية متماثلة، فالمقامات أشبه بكتابة الملل والنحل.

أما التطبيق الذي اختاره كيليطو فكان مقامات الحريري، مبتعداً عن شرحها أو تحليلها، منخرطاً في قضايا قراءتها، كما ألزم نفسه بذلك، فأطنب في تكوين الحريري وما آلت إليه مكانته حتى صار محجاً للاتذين، وعرض تنميطاً لهم في «حواشي النص»، أي ما حرص

الحريري عليه في تركيب النص بوسائط التبليغ والامتلاك البلاغي وحرية اللغة إزاء هيمنة الفكرة.

واستتبع ذلك دراسة «التلقي الذي يجري في داخل كتاب الحريري ذاته، حيث كل مقامة مبنية حول خطاب كثيراً ما يتطلب، لأسباب مختلفة، مشاركة المخاطبين والتزامهم ويقظتهم»[24]، وكان سماها «اللعبة بين قطبي التواصل». جعل من «التورية» صورة السرد، وهي حركة تقود من معنى إلى آخر، لكن في المقامة الخمسين، سيتغلب الجمود على الحركة، وسيكون المعنى القريب هو المعنى البعيد في ذات الوقت. ومضى تالياً إلى الانكباب باهتمام أكبر على دراسة دلالة التورية ووظيفتها في السرد، ومدى اندراجها في سيرورة سردية. ويضاف إلى ذلك استهداف المقامة الحريرية للمناظرة، وهو ما لاحظه باحثون سابقون، ولكن كيليطو، وجدها المناظرة التي تفضي إلى قضية[25].

وختم كيليطو بحثه بتجميع عناصر تخص وضعية السارد في الثقافة العربية الكلاسيكية، على الرغم من أن الصفحات المخصصة لقضايا السرد في التراث النقدي نادرة. ولقد لفت نظره ما أبصره السلفي، أحد معاصري الحريري، يوماً في المسجد الأموي، حين زار حلقة من الناس تحيط بالحريري، وتستملي منه المقامات. ولأنه لا يعرف كاتبنا فقد استفسر عنه، فقيل له: «إن هذا قد وضع شيئاً من الأكاذيب، وهو يمليه على الناس»، فانصرف السلفي عنه، فهل كاتب المقامة كذاب محترف؟ ربط السابقون بين تأليفهم الحكائي وبين المثل، فالترابط مقبول على مستوى الحكاية، «لكن لا الحريري ولا أي من سابقيه لم ينزلوا إلي المستوى الأدبي ليميزوا المقامة أو المأدبة أو الحديث عن المثل. كان من مصلحتهم الإبقاء على الخلط ليفلتوا من تهمة الكذب»[26].

ولم يسع الحريري نفسه إلى نفي الكذب، بل مقاربة المثل، لأن «السرد الكاذب، المقامات في هذه الحالة، يعرض كل مظاهر السرد المطابق للحقيقة، لكنه لا يطابق لا الوقائع ولا معتقد الذي يرويها. صحيح إن ما يقوله «يشبه الصدق»، لكننا حين نتمعن جيداً، لن نجد إلا ادعاءات كاذبة، فضلاً عن أن الحريري، كما لاحظ ابن الخشاب «لا يدعي صحة» تأليفاته. ولو كان له رأي مخالف، لكان قد أشار إليه في مقدمته، ولم يلجأ إلى المثل للدفاع عن المقامات»[27]. وهذه هي أنواع السرد كلها تقوم على الخديعة أو الوهم. على أن أسئلة الخاتمة أكثر بلاغة بإثارة المعنى الراهن والمستقبلي لسيرورة التقاليد الأدبية الكامنة في سرد المقامات. ففي «خلفية المقامات، رأينا شبح الأدب يرتسم باستمرار، وحاولنا أن نحيط بهذا المفهوم بفحص الأنساق التي يقوم عليها»[28]، وفحص بعد ذلك أنساقه المهجورة في الأدب العربي المعاصر، وذكر أمثلة لذلك، لأن الأدب بمعناه الحديث هو الذي بانسلاله شيئاً فشيئاً إلى الثقافة العربية، قد طرد الأدب بمعناه القديم، لا الكلمة، بل ما تدل عليه الكلمة، ظلت كلمة الأدب حية. ودعا إلى تجديد النصوص القديمة على ضوء الأسئلة الجديدة التي تطرحها العلوم الإنسانية، وإلى إعادة كتابة هذه النصوص ذاتها، كما أعاد آخرون كتابة الأوديسة وأوديب ملكاً والإنجيل.

إن قيمة مشروع كيليطو ليست في أمثال هذه الدعوات، لأنها قائمة منذ مطلع عصر النهضة في القرن التاسع عشر حين احتذى الكتاب، ومايزالون، السرد المقاماتي، جزئياً أو كلياً، بل في نهاجيته الحديثة، استفادة من الحفريات المعرفية والتأويل الدلالي الذي أنعشته العلاماتية والتفكيكية، وتكمن فضيلة نهاجيته في استمداده لخصائص الثقافة العربية دون أن يملي على أنساقها مصطلحات مجتلبة. ولعلنا نقرأ بعض أسلوبيته واكتشافاته لدى كثيرين ممن تلوه.

5-1- استفاد الميلودي شغموم (المغرب) من النقد المعربي الباشلاري في نقده للموروث السردي الصوفي في كتابه المتميز «المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي: الحكاية والبركة» (1991)، مثلما استعان ببعض أدوات مناهج التأويل الأسطوري والرمزي للكشف عن معرفة موضوعية تناسب تفريد اللاوعي في المتخيل، طلباً لمعنى في الموروث السردي الصوفي.

أثار شغموم أسئلة في مقدمة بحثه حول العلاقة بين الحكاية والبركة، وإلى حد ما تستطيع الحكاية أن تؤسس بركة؟ ليلاحظ أن الأدب هو الذي نبهنا إلى أهمية الحكاية أو القصة في بناء نظري كالتصوف الإسلامي. وهكذا، بحث شغموم الأسطوري والقدسي وطبيعة الحكاية القدسية، دون أن يغفل عن مكانة مرسيا الياد في الكشف عن الحضور المكثف للحكاية في الثقافة العربية الإسلامية، فتعاضد منهجه المعرفي الموضوعي مع تأويلية تجليات القدسي باتجاه خطاب ذي معنى.

انطلق شغموم من دراسة علاقة الكرامة بالأسطورة، وتعبير الكرامة عن القدسي الذي يسمى بركة، ليصل إلى تركيبه: «في البركة سمو من المتخيل إلى القدسي، وهناك العديد من الحكايات التي تعبر عن هذا السمو، وإذا كانت الحكاية محاكاة أو مشابهة أو تقليداً، فأي شيء تتم محاكاته أو مشابهته أو تقليده»[29]. وافترض، بناء على هذا التركيب، أن الكرامات أو البركة في القصص التي نرويها تحاكي أربعة أنماط أساسية أصلية، ويعني بالأنماط طرزاً أو نماذج تتم محاكاتها، وهذه الأنماط هي:

- النمط - السحري - الأسطوري.
- النمط النبوي.

- النمط الإبليسي.
- النمط النعيمي.

وأردف شغموم سؤالاً إجرائياً ينفع في سياق انشغاله بالتركيب المقترح، هو في ذاته شامل لأسئلة كثيرة متفرعة تظهر صعوبات البحث: «كيف نختار الحكايات التي تعبر حقيقة عن البركة؟ ما السبيل إلى فرز الأنماط الأساسية الأصلية من ذلك الركام المختلط من الحكايات، بل ما الضمانة، ما مبرر إرجاع حكاية إلى نمط بعينه، خاصة إذا وجد تشابه، وإذا نتج تردد في التصنيف مع نمط آخر؟ ماذا نفعل بتفاصيل الحكاية: نحن نرجع هذه الحكايات إلى أنماط عامة، مجردة، جوفاء، ولكن الحكاية تعتمد على تفاصيل لتقوم: تاريخ، أماكن، سرد؟ ماذا نفعل إذن بهذه التفاصيل؟»[30].

بحث شغموم عن أصل البركة ومصدرها أو ما سماه «إشكال الأصل»، للوقوف على فضاء محاكاة السحري - الأسطوري، الممتد من المنظومة المرجعية لقيام أو حدوث حكاية من هذا النوع، معتمداً على تعريف مرسيا الياد للكرامة مما هو سائد في علم «تاريخ الأديان»:

«1 - لأن الكرامة كحكاية تروي حضور القدسي في شخص معين وانبثاقه فيه أو عبره.

2 - لأن هذا الحضور للقدسي هو ما يتجلى في البركة كقوة دينية تحل في شخص معين أو شيء معين»[31].

لقد توصل شغموم إلى فعل التحويل الذي يتم بواسطته السعي إلى «تحويل الإنسان العادي» أو «تحويل البدن» إلى «أشرف وأسمى وأنبل»، «رفع العادي إلى الشريف»، «أي تحويل أناس وأشياء من وضع انطولوجي إلى وضع آخر، تحويل الدنيوي إلى قدسي، ليصبح المحول أو المتحول متوفراً على القدرة التي تسمى كرامة أو بركة هي ما

تعبر عن انبثاقه واستمراره الحكايات التي تروى عن كرامات الأولياء، فعلى هذا المستوى من التحليل تبدو وظيفة الحكاية جلية لا غبار عليها. إنها أداة من أدوات صناعة البركة، في حياة الولي، أي وسيلة من وسائل التحول من الدونية إلى القدسية، أو الإيهام بمثل هذا التحول ومظاهر تعبيره عن ذاته. أما بعد موت الولي فهي كل ما يتبقى من بركة هذا الولي. وإذا اعتبرنا أن كرامات الأولياء مجرد خرافات وأكاذيب أو هذيان، فإن تلك الحكايات تصبح تعبيراً عن المتخيل الذي يبني القدسي في التصوف الإسلامي ويرعاه»[32].

ويبدو تأثير النهاجية الباشلارية في تحليل شغموم الجيد لكون البركة من ولي مثالاً للنبوي، في التلاعب السردي والمعرفي بالمتخيل واجتراحه للمقدس عبر علائقية المزج بين الذات والموضوع، وعبر رؤية العالم موجوداً كما يتراءى في قيعان الذات، أو كما أحلمه «بتعبير باشلار نفسه في «شعرية حلم اليقظة»[33]. وقد انتظمت هذه العلائقية في تناوب التاريخ البسيط والتاريخ الذائب والتاريخ المغيب.

والتاريخ البسيط عند شغموم هو الشائع أو الطبيعي في خبر الولاية، وهو الطبيعي لأن لجميع الأولياء حياة دنيوية قبل أو خلال فترة الولاية، مع أو على هامش الولاية، ولكن هذه الحياة الدنيوية تصبح قليلة القيمة أمام «السمو» الذي يطبع الحياة القدسية. والتاريخ الذائب هو الترجمة التي تذكر فيه الحياة الدنيوية للولي، كجزء أو كل، مختلط اختلاطاً تاماً بحياته القدسية بحيث لا تنفصل تلك عن هذه. أما التاريخ المغيب، فلا توجد في حالته أية إشارة منفصلة أو مندمجة في الكرامات إلى الحياة الدنيوية للولي، وقد لا يشار إليه، أي إلى الولي، إلا في سياق الحديث عن ولي آخر.

ويفيد هذا التحليل في إيضاح أهم سمات النمط المسمى «النمط النبوي الذي تحاكيه حكاياتنا وتنتج «عالمها» الخاص بواسطته. وهو

نمط قائم الذات، لا في حدود استقلاله عن النمط السحري - الأسطوري، أو استقلال هذا الأخير عنه، ولكن في حدود تكراره للنبوة، ووجود حكايات تروي هذا التكرار»[34].

أما النمط الإبليسي فيجاوز الحدود التي ينبغي على المؤمن أن يراعيها ليظل إيمانه خالياً من الشبهات، أي أن النمط الإبليسي يثير السؤال حول طبيعة القدسي، وهل يمكن تصوره بمعزل عن الدنيوي؟ وهذا ما يتيح الانتقال إلي منطقة خطرة يتحول فيها «الولي إلى إبليس لعين يكرهه ويحاربه من هو خارج سيطرته!»[35].

وتكون النتيجة أن الصوفي عندما يصل «إلى هذه الدرجة من إلغاء النبوة والألوهية، ويصير النبي والإله معاً، فإنه يصبح سيد الكون، ذلك الذي يملك القدرة علي الخوارق، إذ كيف تصعب عليه خارقة والحال هذه؟ ولكنه كذلك السيد الذي يحكم الكون، بأمر وينهي، يحرم ويحلل، مالك مفتاح الجنة والنار الذي يضمن النعيم لأتباعه ومحبيه، يوفر لهم الحماية والأمن، يرفع أمامهم الحدود والحجب، بواسطة البركة التي تحل الجنة في الأرض بعد أن أحلت النبوة والألوهية فيها، في شخص الولي. ولقد أهله لكل ذلك الحب، كما يزعم، فهو المحب الذي يطلب الوصال ليذوب في محبوبه، فلا يبقى بينهما فرق»[36].

يلوذ شغموم بالتركيب الباشلاري الذي يصعب على التحديد أو التسمية، فقد أدرج جان إيف تاديه منهج باشلار في «نقد الخيال»[37] وهي تسمية غير دقيقة وغير موفقة، وسماه ويليك فانتازيا العلم[38]، ويستند التركيب الباشلاري إلى أدوات معرفية علمية من النقد الأدبي الموضوعي وأولها الاستعارات والصور وتخييل المادة وتثمير التحليل النفسي واللغة ظواهرية صورية توغل في نبش اللاوعي أو الشطح في «منطق» خاص بها.

ويظهر ذلك بجلاء في تحليله للنمط النعيمي والتمهيد له، فقد استعمل الإبليسية بمعنى النزوع إلى المكبوتات والممنوعات عقلاً وشرعاً، في الثقافة العربية - الإسلامية السائدة، من جهة، كما استعمله، من جهة أخرى، وبالخصوص، بمعنى رفع الحدود بين الخالق والمخلوق، أي مجاوزة ثنائية الله/ العالم. وتتجلى هذه المجاوزة، وفي أعلى صورة، «في الحكايات التي تتحدث عما يسمى «شطحات الصوفية»، في هذه الحكايات يرفع الولي كل ما يفصله عن الله، يتصف بصفاته، ويحل ما لا يحله، يقارن نفسه به، يضع نفسه مكانه، أو يعلو عليه.. فلا غرابة، والحال هذه، أن يحل النعيم في الأرض، فقد رفع الولي الدنيوي منها! وقد يساعد على فهم هذه الظاهرة تذكر أن الولي محب، وأنه ككل محب يريد أن يمتلئ بهذا الحب، ويذوب فيه، فهذه بداية نعيمه: الوصال. لذلك يمكن أن تسمي هذا النمط «النمط الغرامي» وتقرب الحكايات التي تحاكيه من «رسائل العشاق» أو «ترجمان الأشواق!»[39].

يعمر شغموم تحليله للنمط النعيمي بقدرته العالية على ضبط التوازن بين الذاتي والموضوعي في ردع الولي بما يجعل الخيال خاضعاً لنسق شعري، وقابلاً لاكتناه موضوعي عبر شعرية المادة. لقد وجد شغموم النمط النعيمي في «استيهام النعيم» أو «فيض المحاكاة» حين لا تروي الحكايات إلا الكيفية التي يتمتع بواسطتها الولي ببركته الخاصة، وهذا «نابع من: أولاً - إن هناك حكايات تعبر بالفعل عن هذه الحالة حيث يبدو الولي أول مستفيد من استيهام النعيم، وثانياً - إن استيهام النعيم كلي إلى درجة أنه لا يمكن لأية حلقة من حلقات الدائرة أن تحرم منه، بل إن استفادة الولي منه شرط ضروري لاستفادة الآخرين منه... ذلك ما ترويه حكايات التمتع بالولاية»[40].

ويستوعب تحليل شغموم للنمط النعيمي ذروة شعرية المادة، حين يوضح سعي الحكاية إلى خلق جماليتها بوسائل عديدة، أهمها:

« **أولاً** - إحلال القدسي، أي النقي أو الصافي الكامل، محل القذر أو النجس اللعين.

ثانياً: إحلال العجيب والغريب محل الاعتيادي عقلاً ونقلاً وخبرة يومية.

ثالثاً: إدخال كثير من العناصر الجمالية الطبيعية والحكائية: إن استعمال الحكي في حد ذاته عنصر جمالي، ولكن العناصر الطبيعية في الحكاية ليست أقل جمالية! »(41).

ويؤدي إدغام شعرية المادة في شعرية الحكي إلى تمام الإيهام، تمام محاكاة البركة، أو فيضها، ذوباناً في حلم يقظة هو روح صوفية تجترح المقدس لتجلب الجنة إلى الأرض. ولعمري أن شغموم طرح السؤال، وأثار جانبه العويص فيما يخص وعي الموروث السردي الصوفي إجابة على حدود إمكانية التمييز في الثقافة العربية الإسلامية، وخاصة في مجالي القدسي والمتخيل، بين ثقافة «عالمة» وأخرى «عامية»؟.

6-1 - يعد شغل عبدالله إبراهيم (العراق) في كتابه «السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي» (1992) المشروع الثاني المكتمل، بعد عبدالفتاح كيليطو، في التعريف بالسردية وعلم السرديات من جهة، وفي استخدامها أو تكييفها لحاجات درس السردية العربية في تشكلاتها تاريخياً وفنياً من جهة أخرى. غير أن إبراهيم يختلف عن كيليطو في أن الأول يعلن منهجه، ويصرح بمقاصده، ويعنى بالإطار النظري، ويميل إلى المنهج الانتقائي الذي يوائم بين أمشاج من مناهج حديثة متعددة، بينما يلتفت الثاني عن وصف منهجه وأهدافه وإطاره النظري، ويقارب منهجه ضمن وحدة فكرية في

مدار شواغل التأصيل والهوية الثقافية إياه، وهو مدار عريض ذو مشارب متعددة واجتهادات متنوعة، تلتقي غالبيتها حول وعي الذات القومية في الوجود والمصير، ولا يخفي إبراهيم هذا الانشغال، فقد أدرج بحثه ضمن الجهود المبذولة في ربع القرن العشرين الأخير «للبحث في أصول الفكر العربي، ومصادره التركيبية والتعبيرية، بغية كشف سماته وأبنيته وركائزه الأساسية التي يقوم عليها»(42).

ويصدر إبراهيم عن الرأي نفسه الذي يعود كثيراً في فهم مظاهر التعبير اللساني والبلاغي، ولاسيما المظهر السردي الذي يشكل إلى جانب النتاج المعرفي والشعري، الهيكل الكلي للثقافة العربية، بتجلياتها الفكرية والإبداعية. وهكذا اعترف بالصعوبات التي تواجه نقاد التراث القصصي العربي نحو اشتقاق مادة البحث من نطاق لم يعتن بها، تحقيقاً وتبويباً وفهرسة، قبل نقدها بمنهج تقليدي أو حديث. ولذلك جرى حفر وتنقيب، من قبله، في مصادرها الأصلية من علوم الدين والأدب والتاريخ، فضلاً عن المرويات السردية التي تؤلف متن المادة، وذلك دون وساطة مراجع حديثة، قد تقوم على قراءة تلك المصادر، قراءة محكومة بظرف خاص، قد تجهض الهدف الذي يتوخاه البحث، وهو استنباط البنية السردية في الموروث الحكائي العربي، كما تشكلت في دائرة الثقافة العربية، وثمة صعوبة تالية ناجمة عن التأسيس النقدي لمصطلحات جديدة تتصل بعلم جديد هو علم السرديات، مما يدعو الناقد إلى تحديد المصطلحات وشرحها وإيضاح فروقاتها. وقد حرص إبراهيم على أصالة بحثه، وتجنب إلى حد، إخضاع السردية العربية إلى معيار خارجي مستمد من موروث سردي آخر، فما كان يهدف إليه، بتعبيره، هو تحديد الطبيعة السردية العربية كما تكونت في نطاق المحضن الثقافي الذي تشكلت فيه، وقد حقق إبراهيم كثيراً مما يصبو إليه، وهو مقاربة السردية العربية ولكن هذه

المقاربة لم تبرأ من مؤثرات المعايير الخارجية، فهو عرف السردية حسب الاتجاهات النقدية الجديدة، ولاسيما البنيويون واللسانيون على أنها «العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبناءً ودلالة»[43]، وقد حكم هذا الفهم أسلوبه في العملية التي اتبعها لرؤية الموروث السردي، وهي «الاستقراء الفني» الذي يستند إلى الاستنطاق تارة، والوصف تارة أخرى.

استنطق إبراهيم الأصول، ابتغاء استخلاص الهياكل التي تؤطر بنية المرويات السردية، في القسم الأول من البحث، ثم في القسم الثاني منه، الاعتماد على نوعين من الوصف والمعاينة، الأول تاريخي تعاقبي Diachronic غايته كشف تشكل الأنواع القصصية الرئيسة كالخرافة والسيرة والمقامة، والثاني: وصفي تزامني Syncheonic انصب الاهتمام فيه على مكونات البنية السردية للأنواع المذكورة، وتوج التحليل، بكشف مستويات التماثل بين بنية الموجهات الخارجية وبنية السرد، بما يؤكد أن الاتصال قائم بينهما، على نحو تمثيلي، في أشد الركائز أهمية، وهو: الإرسال السردي بأركانه من راو ومروي ومروي له.

ونلحظ اقتراب شغل إبراهيم من شغل كيليطو في استهداف المشروع النقدي من جهة، وفي استغراقه بنهاجيات معرفية نقدية حديثة من جهة أخرى، إذ سعى إبراهيم إلى استنطاق الأصول المعرفية، استنطاقاً يبتعد عن التقويل، ويترك لها أن تكشف عما تغيبه دونما تعسف، بهدف «تحديد طبيعة السردية العربية ضمن البنية الثقافية - العامة. لهذا، ففي الوقت الذي مكن الانفصال فيه، من رصد البنى السردية للأنواع، مكن الاتصال من كشف خصائص البنية السردية العامة.

وقد احترز إبراهيم في استخدامه لمصطلح «السردية العربية» من

المقاصد العرقية، لأنه هدف إلي الوقوف علي المرويات السردية التي تكونت، أغراضاً وبنى، ضمن الثقافة التي أنتجتها اللغة العربية»، واتفق إبراهيم مع غيره من الباحثين والنقاد مثل عبدالفتاح كيليطو ومحمد رجب النجار إلى انبثاق السردية العربية من الخصائص الأسلوبية والتركيبية والدلالية للغة العربية، ومن الشفاهية[44].

وجد إبراهيم أن العناية الكلية بأوجه الخطاب السردي، أفضت إلى بروز تيارين رئيسين في السردية، أولهما السردية الدلالية التي *تعنى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها، إنما* بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيار برب وبريمون وغريماس، وثانيهما السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة وأساليب سرد ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي. ويمثل هذا التيار باحثون ونقاد منهم بارت وتودروف وجينيت. إن الفصل بين التيارين غير ميسور، وقد أدرك إبراهيم ذلك عندما أشار إلى أن تاريخ السردية لم يعد محاولة للتوفيق بين منطلقات هذين التيارين. وقادته هذه الإشارة إلى إشارات أخرى حول تطور السردية والمشتغلين في علم السرديات من بروب إلى ذريته بتعبير شولز Progeny of Proop مثل غيرماس وبريمون وتودروف وجينيت، ممن عملوا على توسيع حدود السردية، لتشمل جميع مظاهر الخطاب السردي. ثم عاد إبراهيم إلى الفكرة السائدة حول انحدار المرويات السردية بصورة عامة، عن جذور الشفاهية، ذلك أنها كانت تتداول مشافهة، فهي «فن لفظي». ولا يختلف السرد العربي القديم عن ذلك[45].

اختار إبراهيم أنواعاً سردية بعينها هي الحكاية الخرافية والسيرة الشعبية والمقامة، بوصفها الأنواع التي تهيأت لها الظروف، لتكون أظهر الأنواع والأشكال القصصية في الأدب العربي القديم، وهذا يعني

إغفاله لأنواع سردية كثيرة جرت الإشارة إليها من قبل. واستنطق في بحثه عن الموجهات الخارجية للسرد العربي، الأسس التي قامت عليها النظرية الشفاهية في تقييدها للمنطوق، خلل صلتها بالظاهرة الدينية.

ووجد إبراهيم ركائز النظرية الشفاهية في أعمال الأدباء الكبار، منذ الجاحظ، في رسالته «ذم أخلاق الكتّاب»، إلى علي بن رضوان (4531 = 1061)، فقد سوغ الجاحظ شرعياً إحلال المشافهة محل الكتابة، وأسهم في ترسيخها، ومنحها قوة لممارسة دورها في الثقافة العربية في عصر تأسيسها الأول، ويكاد المرء يجد نظرية عربية تسوغ الشفاهية لدى علي بن رضوان. ثم ناقش بعد ذلك أركان نظرية الإسناد المتبعة في التواريخ والتراجم والمرويات الإخبارية واللغوية، وقد وجد أن مظاهر هيمنة نظرية الإسناد عل معطيات الثقافة العربية الأخرى، يصعب حصرها.

إنه اجتهاد يعد الشفاهية من الأدب الشعبي إلى الأدب المكتوب أو الرسمي، وهو اجتهاد لا يوافي الوقائع الأدبية والثقافية العربية منذ القرن الثاني الهجري حين ساد التدوين، وتقلصت الشفاهية إلى حد كبير حتى في مجال الأدب الشعبي.

ارتبط القص عند إبراهيم بفضاء الدلالة الدينية، فلم ينظر للقصص في القرآن، إلا بوصفها تنطوي على موعظة، وتهدف إلى ضرب المثل، وتقديم النص، من خلال وقائع الماضي المغرقة في القدم، وكذلك حدد الرسول وظيفة القص، وهي التذكير والوعظ والاعتبار، وكانت هذه هي الموجهات المهيمنة في نشوء أخبار وعظية اعتبارية، وظفت في خدمة الدين. وكانت المرحلة التالية هي نشوء فئة القصاصين والمذكرين التي بادرت إلى الخروج من المسجد إلى أماكنها الخاصة، على أن إبراهيم التفت عن هذا التطور إلى رصد ظهور «قصص العامة» ودأبها لتأسيس وجودها بخروجها عن الإسناد الحقيقي

والصادق، وليس من المسجد فحسب، ولعل وجهة نظره تضمر مثل هذا الرأي، لأن رد الفعل العنيف إزاء «قصص العامة وقصاصيها» يفصح عن ذلك كله، لأن القصص تلهي المؤمن عن دينه، كونه ينشغل بها ولا يعتبر بها، وقد «استقام على يد ابن الجوزي موقف شامل تجاه القصاص والقصص، استمده من سلطة السلف، التي هيمنت في القرون السابقة عليه»[46]، وكان هذا الموقف في أساس الصياغة النظرية لموقف الإسلام من القص، الداعي إلى ضبط فعالية القص وتوجيهها توجيهاً محدداً، «لتحقيق أغراض وعظية وأخلاقية ثابتة، ذلك أن موقف الإسلام، لا يقتصر على وضع شروط ينبغي اتباعها وحسب، بل هو يقترح موضوعات القصص، ويوجب تنفيذها، غرض تهذيب السلوك الاجتماعي، والتعبير عن فروض الدين، فيكون مجلس القصص، بحسب موقف الإسلام مجلساً دينياً، هدفه التوجيه والوعظ، يقف فيه القاص، موقف الواعظ الديني، على أدلة الأحكام من قرآن وسنة، وسير الفاضلين والأولياء، ثم ينحو منحى تعليمياً في بيان أصول العبادات، وشؤون المعاملات، إلى غير ذلك مما يندرج في علوم الحديث والفقه[47].

لا يعنى إبراهيم بتطور الموقف من القص في الثقافة العربية، مقتصراً على موقف إسلامي، وليس الموقف الإسلامي، لأن ثمة تيارات أخرى مختلفة. أدغمت، في مراحل تالية، القصة في صلب التأليف العربي، التاريخي والفلسفي والصوفي والأدبي واللغوي وسواه، ولنتأمل بعض أمهات الكتب مثل «الكامل» للمبرد و«البخلاء» للجاحظ، و«الأغاني» للأصفهاني، و«لسان العرب» لابن منظور، لنعرف الحجم الكبير للقصة أو السرد فيها.

اهتم إبراهيم بفضاء الحكاية الخرافية، ولاحظ أن البوابة التي دخلت بينها الخرافة شرعياً، في الثقافة العربية، كانت قد فتحها

الرسول نفسه، لا اقتداء بالأفعال الخرافية، فيما يبدو، إنما بغية التسلية والسمر اللطيف الذي لا يخلو من هدف اعتباري، لا يتعارض وتعاليم الدين الإسلامي. وتوقف ملياً عند حديث الرسول عن «حديث خرافة»، لأهمية ذلك، فالتثبت من نسبة الحديث إلى الرسول يعني عناية العرب المبكرة بهذا النوع القصصي، مثلما يكشف توالد الحكايات ضمن إطار الحديث نفسه عن البنية الإطارية للحكاية الخرافية، دون أن يغفل عن مصادر أخرى لا تقر نسبة الحديث للرسول كقول الشريشي (= 1222 619): «وحديث خرافة مثل سائر على ألسنة الناس في القديم والحديث، يضرب لكل حديث لا حقيقة له». ثم رأى إبراهيم في متن حديث خرافة ما رآه كيليطو في معنى الحكاية، «منح الحكاية مقابل الاستمتاع بالحياة، وبعبارة أخرى مقايضة الحياة بالحكاية»[48]. ولدى تقصيه للتأليف الخرافي عند العرب وجد أكثر من سبعين كتاباً في الأسمار التي تداولها الأيدي قبل منتصف القرن الرابع. ويضاف إليها كتب الخرافات الكثيرة التي أوردها ابن النديم في الفن الثالث من المقالة الثامنة تحت عنوان «أسماء خرافات تعرف باللقب، لا نعرف من أمرها غير هذا».

وأعاد إبراهيم متواتر القول في موضوع ألف ليلة وليلة: معضلة الانتماء والتأليف، اعتماداً على محسن مهدي إياه وسهير القلماوي ومحمود طرشونة وغيرهم، واختار لتمحيص البنية السردية للحكاية الخرافية وبحثها ثلاث ذخائر هي: «ألف ليلة وليلة» و«مائة ليلة وليلة» التي درسها وحققها ونشرها محمود طرشونة[49]، و«الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة»[50].

عد إبراهيم خرافة شهرزاد أنموذجاً عالمياً للحكاية الإطارية، وهو مصطلح مجتلب عن مياجير هاردت بأنها ذلك السرد المركب من قسمين بارزين، ولكنهما مترابطان، أولهما حكاية أو مجموع الحكايات التي

ترويها شخصية واحدة أو أكثر، وثانيهما تلك المتون، وقد رويت ضمن حكاية، أقل طولاً وإثارة، بما يجعلها تؤطر تلك المتون، كما يحيط الإطار بالصورة. وكان الحري بإبراهيم أن يطلق عليها مصطلح الكتاب القصصي، وهو المصطلح الشائع لدى دارسي القصة العربية، ويفيد توافر القصص داخل قصة أو أكثر. ويقال مثل هذا القول عن استعماله لمصطلح تودروف في هذا المجال، حين وصفها بأنها من «الأدب الإسنادي»، لأن «التأكيد فيها يكون دائماً على الإسناد، وليس على موضوعه»، إذ إن الإسناد في الثقافة العربية يتصل بالرواة عن طريق العنعنات، أو أننا محتاجون إلى تعريب المصطلح بعبارة أخرى.

كانت خرافة شهرزاد سبيله للاقتراب إلى البنية السردية للحكاية الخرافية، من خلال مكوني الراوي والمروي له، وأثرهما في تحديد مستويات السرد. فعرض مظاهر هذه الثنائية تعريفاً وترسيمات لنماذج مختلفة مثل:

ترسيمة لنموذج متعدد الرواة إزاء مروي له واحد.

ترسيمة لنموذج وحدة الراوي وتعدد المروي له.

ترسيمة لنموذج تعدد الراوي والمروي له.

ترسيمة لمستويات الرواية ومستويات المروي له.

ترسيمة لنسق توالد الحكايات فيها.

ولا يخفي إبراهيم في دراسته لبنية المروي الخرافي مرجعيته لنقاد شعرية السرد وإرثهم الشكلاني الروسي والبنيوي، كما في هذا الاستنتاج عما يميز الحكاية الخرافية، فهي «تتكون من رواية أفعال، أكثر مما تتكون من أفعال فالفعل الذي يعرض للحزم في أجزاء عديدة منه، كلما ظهرت شخصية جديدة، من الضعف، بحيث يبدو أنه غير قابل للخرق، بل والقطع، في أحوال كثيرة. وهو ما أفضى إلى التكرار،

وهو تكرار رواية الفعل، وليس الفعل نفسه. ويندرج ضمن الضرب الثالث من ضروب التواتر التي حدد، جيرار جينيت أربعة منها، وهي:

أن يروي مرة ما حدث مرة.

أن يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة.

أن يروي أكثر من مرة ما حدث مرة.

أن يروي مرة ما حدث أكثر من مرة»[51].

وثمة ما يقال في المصطلح حول مفهوم «الاستباق» اللصيق بتجنيح الخيال، وصار ركيزة من ركائز أدب الخيال العلمي، ومن المعروف أن هذا الأدب تطور عن هذه المخيلة الجامحة في الحكايات الشعبية. وقد ورد مصطلح «الاستباق» عند إبراهيم في سياق الأحلام والوصايا والنبوءة، ليؤكد مظهراً من مظاهر الحكاية الخرافية، «ألا وهو أن الحكاية، تنتمي دائماً إلى الماضي، فالرواية تلحق بالحكاية، ولا يمكن أن تتزامنا، أو أن تسبق الرواية الحكاية، إلا فيما ذكر من أمر الاستباق، علماً أن الاستباق كونه جزءاً من الرواية، يقع ضمناً في الماضي، وتعليل ذلك، أن الحكاية الخرافية، تستحضر بوساطة الرواية، وعبر سلسلة من الرواة، وهنالك دائماً فاصل كبير بين زمان الحكاية ومكانها، وبين زمان الرواية ومكانها»[52]. ويحتاج هذا المصطلح إلى تعليل ظهوره في الحكاية الشعبية العربية داخل الأنساق الثقافية والمعرفية. ويقال مثل هذا الرأي حول مولد البطل الخرافي أو البطل في الحكاية الشعبية، وهي معضلة طالما عولجت عند دارسي الفولكلور.

ركز إبراهيم على الشفاهية، كما لاحظنا، في الوقوف على مكونات البنية السردية للحكاية الخرافية، مع أن الحكاية الخرافية نوع من أنواع الحكايات الشعبية. أما العلاقة بين تلك المكونات فلا تخضع لأسباب يغذيها التطور العضوي المتنامي للحكاية، إنما توجدها صيغة

مناقلة الحكاية بين الراوي والمروي له، وهي صيغة شفاهية، لا تهدف إلى توفير أسباب موضوعية، تعمل على تطوير الحكاية الخرافية، بل تعمل على تنسيق مجموعة من الوقائع التي تقع للبطل، وتعرضها بوصفها مشاهد تؤلف سلسلة من الأحداث. وهذا تأكيد لثنائية المروي والمروي له، ذلك أنهما الإطار الذي يوفر الأسباب الكاملة، لظهور الحكاية، الأمر الذي يستحيل معه، وجود حكاية خرافية، دون أن تتشكل وسط إطار صارم، قوامه العلاقة بين الراوي والمروي له.

وانتقل إبراهيم إلى معالجة السيرة في تشكل نوعها وبنيتها السردية، وقد اعتمد اصطلاحياً على تعريف فاروق خورشيد لها: «مجموعة من الأعمال الروائية الطويلة، ذات سمات فنية متشابهة، وذات أهداف فنية متماثلة»، غير أن هذا التعريف لا يقول شيئاً محدداً إزاء جنس شديد الخصوصية مثل السيرة. والحق، أن مصطلح السيرة ملتبس، وثمة اجتهادات كثيرة حوله، ولكنه تجنبها، وخاض في ظهور السيرة في الأدب العربي، واعتنى بأربعة أشكال سيرية هي: التراجم والسير الموضوعية والسير الذاتية والسير الشعبية، وتلمس فوارقها على عجل تمهيداً لتفصيل القول في السيرة الشعبية، إذ وجدها تنتمي إلى رويات العامة، مما جعلها تتشكل في منأى عن الثقافة المتعالية التي كانت تعنى، إجمالاً، بأخبار الخاصة، الأمر الذي أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويات، تدويناً ووصفاً. على أن تشكل السير الشعبية، لا يبتعد عند إبراهيم، عن رواد دارسيها من عبدالحميد يونس إلى فاروق خورشيد إلى البقية، وهو ما كرره أندريه ميكيل وسواه من المستعربين ويقضي بإجراع ظهور السير الشعبية إلي تعلق الجماعة الإسلامية بذاكرتها، وإلى اهتزاز الوجدان العربي بسبب الحروب الصليبية مما دفعهم إلى أن يعتصموا بعصر البطولة. وقد وضع إبراهيم مسرداً بين أهم الآراء التي بحثت في زمن ظهور مرويات السير

الشعبية، من القرن الثالث الهجري بالنسبة لبعض السير الأخرى، ولاحظ في الوقت تغير صورها الشفاهية تبعاً لتغير عصور رواتها، وتأثير الإنشاد على تماثلها فيما بعد، واستدعى ذلك التدقيق بوظائف الرواة انطلاقاً من استخلاص لابد من أخذه بعين الاعتبار هو أن المروي السيري يرتبط بالراوي، وعنه يصدر إلى المروي له، ولذلك فهو أداة لتشكيل نسيج ذلك المروي. وذكر وظائف الراوي المفارق لمرويه الاعتبارية والتمجيدية والبنائية والإبلاغية والتأويلية، ووظائف الراوي المتماهي بمرويه الوصفية والتوثيقية والتأصيلية، وعرف بنية الوحدة الحكائية بأنها «سلسلة الأفعال المتعاقبة التي يقوم بها بطل السيرة لإشباع حاجة ما، مادية كانت أو معنوية، وتستدعي رحيلاً عن المكان الذي يقيم فيه، والذهاب إلى مكان خصومه، والدخول معهم في مواجهة، وعودته ظافراً إلى مكانه، وقد أشبع الحاجة التي دفعته للرحيل»[53]، وكما عرضنا من قبل، فإن مفهوم الوحدة الحكائية ملتبس مع مفاهيم مقاربة مثل الحافز والوظيفة.

واقترح إبراهيم مكونات الوحدة الحكائية تطويراً للوظائف التي وضعها بروب، فتحفف من تفاصيلها الكثيرة وأفضى بها إلى تصنيف أكثر تبسيطاً، ولعل حديثه عن بنية الوحدة الحكائية يؤكد مثل هذا الالتباس حين باح بحقيقة مهمة هي أن مهمة البنية «محكومة بمنطق صارم، يوجه بناءها، ابتداء من ظهور الحافز، وصولاً إلى إشباع الحاجة التي ينتدب البطل نفسه لها»[54].

ثم اهتم إبراهيم ببنية الشخصية السيرية، ولاسيما تأصيل نسب بطل السيرة قومياً وتاريخياً، لأن الوجدان القومي يرفض بطلاً غريباً عنه. وهو ما سيحكم البنية برمتها التي تتألف منها:

أ – النبوة.

ب – الأصول النبيلة.

جـ - الانتساب.

د - الغربة.

هـ - الاختيار.

و - الاعتراف بالبطل.

ز - التكليف الأولي.

ح - المعارضة الضيقة.

ط - التكليف القومي - الديني.

ي - المعارضة العامة.

ك - المعاضدة.

ل - الخوارق والسحر.

م - الانتصار.

ن - العزلة والموت.

س - التوريث.

وخلص إبراهيم رلى نتيجة مفادها أن الثوابت الأساسية في سيرة البطل تكشف عن تواتر نسق من «الوحدات الدلالية» تتطابق بنية ودلالة مع نسق «الوحدات الحكائية» التي تؤلف متن السيرة. أما تأثير زمن إنشاد المروي بالنظر إلى زمن أحداث المروي فيؤدي إلى نتيجتين أساسيتين، الأولى طول زمن الأحداث، الذي يبلغ أحياناً عدة قرون، كما في سيرة الأميرة ذات الهمة، والثانية، «التمدد الدلالي» الذي يضفيه الراوي على المرويات السيرية بما يجعلها تنطق، على نحو غير مباشر، بوقائع عصره، لا عصر البطل الذي يروي أفعاله.

وفعل إبراهيم الإجراءات نفسها في بحثه عن تشكل نوع المقامة

وبنيتها السردية، وألقى أضواء على الإشكاليات المتداولة بين الباحثين والنقاد: بزوغ المقامة جنساً قصصياً، والريادة الإبداعية، وبخاصة الصلة بأحاديث ابن دريد، وثبات البنية التقليدية ومحاولات تقويضها بين رواد المقامات مما جعل لها أكثر من نمط، ولكن إبراهيم آثر أن يقتصر على دراسة «سردية» النمط التقليدي، كونه يمثل تياراً كبيراً، يتصف بخصائص وصفات محددة، تمنحه حق انتزاع صفة النوع القصصي الخاص، بين أنواع القصص العربي الأخرى»(55).

وأردف إبراهيم دراسته للبنية باستخلاص سمات الراوي وخصائصه: المفارق لمرويه والبطل راوياً، والتعرف بما ينفع في تشابك نسيج البنية السردية، وهي شديدة الخصوصية إزاء الأنواع السردية العربية، وعلى الرغم من الملاحظات التي ذكرناها، فإن مشروعه النقدي منسجم إلى حد كبير، ويدعو إلى الإعجاب في كثير من جوانبه،

تكمن أهمية مشروع عبدالله إبراهيم في نقده الجديد للتراث السردي، ومحاولته الرائدة للكشف عن السردية العربية بعامة، وعن بعض أنواعها بخاصة، وأن السردية العربية بعض تجليات الأصول الثقافة العربية في اتصالها بالقرآن، وبخدمة الدين الإسلامي، وبسيرورة الأدب الشفاهي في التقاليد الأدبية العربية، ومحاولته إدغام مصطلحات النقد الحداثي في سياق تطور السردية العربية.

7-1 - صرف حاتم الصكر (العراق) اهتمامه النقدي إلى التراث السردي الأدبي في كتابه «البئر والعسل: قراءات معاصرة في نصوص تراثية» (1992)، إذ عرف عنه الاهتمام بنقد الشعر. استفاد الصكر من قابليات النقد النصي: استخراج الدلالات من شبكة الرموز والمبنى المجازي على وجه العموم.

افتتح الصكر كتابه بنص مفتاحي لابن المقفع هو حكاية تبين

كيف تأخذ الحلاوة بلب الرجل، فلم يزل لاهياً غافلاً مشغولاً بتلك الحلاوة حتى سقط في فم التنين فهلك. وهذا هو الصكر يقدمه لفصول كتابه باستعارة النص المفتاحي «بئر النص وعسل القراءة» ليكون تحليله «أقرب إلى الممارسة النقدية منه إلى الفهم والشرح والتفسير كخطوات تأويلية تقليدية، فلقد انقدت حيث أرادت لي النصوص، فسرت في متاهاتها، ولم أسلط عليها قراءتي فقط، بل كانت توصلاتي ووسائلي إلى تلك التوصلات آتية من شعاع النص نفسه: من جرمه الذي يدور حولي، ويفرضه على رؤية فضائه»(56).

صرح الصكر أنه ينشد التحليل التأويلي الذي يفرض أولاً أن ما في النص قد انفصل عن مؤلفه بمعنى أن قصده أصبح بعيداً حين أنجز نصه، وأطلقه حراً للقراءة، موضحاً أنه إذا كان ثمة في عملية التأليف، فهو لا يكمن في نيات المؤلف، بل في تلك العلاقات المتشابكة بين ظاهر النص وباطنه، بين الملفوظ والمكبوت، المقول والمسكوت عنه. وأدرج التأويل في عملية القراءة بوصفها دوراً للقارئ، وما يقوم به هو قراءة.

ومن الواضح، أن ثمة تداخلاً في مفهوم الصكر عن القراءة والتأويل والقصد، يعيدنا إلى إشكاليات لم تحسم في المنطلقات، أو في الممارسة النقدية، وهذه الإشكاليات تتعلق بالنهجايات المعرفية والإجرائية للقراءة التي قد لا تناسب التأويل، وقد لا تلتقي مع النهاجيات المعرفية المتعلقة بالقصد، لأن ثمة تاريخاً طويلاً لمغالطة القصد في النقد يتصل بوجهة النظر والمبدأ الحواري والتماهي بين المؤلف والراوي أو السارد.. إلخ. غير أن الصكر لا يتلزم بمنهج حداثي معين، مكتفياً بأن نقده قراءة تستعمل التأويل بالدرجة الأولى، وتنبه إلى ما في النص التراثي من محمول دلالي ربما يفوت القراءة العابرة.

يستخدم الصكر بعض مصطلحات نقاد شعرية السرد دون

الالتزام بمنهجهم، مثلما ترد في نقده مصطلحات من فوكو ودريدا مثل «شعر الحكايتين» (في الصفحة 18)، فالطبقات التي تختفي تحتها النصوص تسمح بما لن ينتهي من الحفريات تجوس متعرفة مكتشفة» (في الصفحة 22)، «اشتراطات القارئ المتكون قبل النص» (في الصفحة 22) إلخ.

يختار الصكر أول حكاية للقراءة من «كليلة ودمنة»، وهي حكاية رمزية أطلق عليها اسم «البئر والعسل» (عنوان كتابه)، ومنها أخذ مفتاح نقده التأويلي. وتعد قراءته لهذه الحكاية نموذجاً لشغله النقدي، فقد وضع لها مدخلاً عرَّف فيه بعبدالله المقفع ومكانته الفكرية والأدبية وأسلوبه البلاغي والتمثيلي.

ويلاحظ أن الصكر جاوز التأويل إلى مبالغة تقدير قصد المؤلف، إلى حد أنه قوَّله ما لم يقل، كما في هذا الحكم النقدي: «وجد ابن المقفع أن الحكاية أفضل الطرق لتوصيل الأفكار، شرط ألا يطغى عنصر المتعة على المغزى (وهذا مقبول).. وبهذا الشرط أراد لكتابه «كليلة ودمنة» أن يقرأ.. إنه يقترح في الواقع نوعين من القراءة:

الأولى: ظاهرية تأخذ القصص بما جاءت عليه من إطار ممتع، فهي تسرد على ألسنة الطيور والحيوانات، فيجد فيها الهازلون بغيتهم، والثانية: باطنية تسبر أغوار الحدث القصصي لتترجم مفرداته إلى ما يعادلها في الحياة وتطبق الحكمة المستفادة على ما يشبهها من الأحوال»[57]. ولا نعرف إلام استند الصكر من أقوال وقرائن جعلته يطلق مثل هذا الحكم أو التأويل؟.

انطلق الصكر في نقده من إيمانه بالبعد الرمزي لحكايات «كليلة ودمنة»، واستخدم مصطلح «الترميز»، ولم يوضح حدود استعماله لهذه المصطلحات لأن نقده لا ينتمي إلي المنهج الرمزي المعروف، إذ تتعاور قراءته النقدية شيات من الشرح والتأويل والترميز (رمز

ومرموز، دال ومدلول)، ولعل هذا ما جعل القراءة تفتقر إلى تحديد نهائي لمقاصدها، خلا الإشارة إلى انتساب «النص إلى حقل الأدب التربوي الذي تصاحب فيه المنفعة دائماً ما يمكن أن يصل إلى القارئ من متعة»[58]، ولا تخدعنا في هذا المجال الأشكال والترسيمات التي صارت إلى حلية أو زينة دون توظيف نقدي يذكر، فما الذي يقوله في النهاية الشكل رقم 1 عن «صورة الدوال»، وما الذي يقول الشكل رقم 2 عن «صورة المدلولات»؟. إنه الولع بالحداثة على سبيل المحاكاة البراقة حيناً، وعلى سبيل المحاكاة الوظيفية في إنتاج جديد حيناً اخر. وما فعله الصكر، تطوير للنقد اللغوي والبلاغي بشيء من نهاجية حديثة تقترب من القابليات التي تتيحها القراءة أو التأويل أو الترميز، لعل الاطلاع على قراءته لنص آخر تبين ملامح أخرى من تحديثه لمنهجه، يقرأ في «العصا المبصرة» نصاً من ملحمة جلجامش وتبيين للمعري، على أنهما يسعفان في تبيان «تجليات التوصيل في حاسة غائبة».

يلجأ الصكر في قراءته إلى التناص سمة من سمات منهجية التفكيكية، فيقارن النصين بقصة لمحمد خضير عنوانها «إلى المأوى» من مجموعته «في درجة 45 مئوي». ويمد مجال المقارنة إلى نصوص أخرى لسارتر في «التخيل»، والجاحظ في كتابيه «الرد على المشبهة» و«البرصان والعرجان والعميان والحولان» ومعجم العين، وقصيدة لبشار بن برد، ونصاً لطه حسين في كتابه «مع أبي العلاء في سجنه»، ونصاً لملتون في «الفردوس المفقود»، ونصاً من الأدبيات العراقية القديمة من كتاب «المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين - مختارات من النصوص البابلية»، وقصيدة للمعري، وبعض أخباره من كتاب «تعريف القدماء بأبي العلاء»، وجاء ذلك لتحديد دلالات البصر والبصيرة.

ثم عمد إلى التناص مع نصوص أخرى في تدليله على «استيهام الرؤية باللمس»، من قصيدة لابن العلاف، من ملحمة الخلق البابلية «عندما في غي العلى»، ومن الصفدي في كتابه «نكت الهميان في نكت العميان»، ومن قصيدة للخرمي، وقصيدة لبشار بن برد، ومن خبر عنه، ومن قصيدة للمعري، وقصيدة «المومس العمياء» للسياب، ومن كتاب جابر عصفور عن طه حسين «المرايا المتجاورة»، ومن نص لإلياس كانيتي في كتابه «أصوات مراكش»، ومن قصيدة «العميان» لبودلير، ومما يجدر ذكره أن الصكر اكتفى بالقراءة التناصية المقارنة ليؤكد أن البصيرة تفوق البصر.

قرأ الصكر في كتابه نصوصاً تراثية نثرية وشعرية في فصول، وجمع في قراءته بين النصوص النثرية والشعرية في فصل واحد أحياناً، مثل «تأملاته في فضاء الغراب» في حكاية «من رسالة الحيوان والإنسان» لإخوان الصفا، و«القدرة التواصلية في الجنون» في نص شعري لأدونيس، و«الطبيعة التواصلية للأسرار» في نص للجاحظ في كتابه «كتمان السر وحفظ اللسان»، و«الحكاية منظومة» في حكاية من حكايات «كليلة ودمنة» وفي نص شعري لحسب الشيخ جعفر نظم فيه هذه الحكاية شعراً بعنوان «صيحة الجرار»، و«انشطار العاطفة» في قصيدة لابن دلامة يرثي فيها المنصور ويهنئ المهدي، و«اتساع المشهد وضيق المكان» في نصوص متعددة، و«تعويذة القشة» في نصوص بابلية، و«كاتب الخط وكاتب اللفظ» في نص لابن قتيبة، و«المنادمة والنديم» في نص لابن المعتز في كتابه «فصول التماثيل في تباشير السرور»، و«الخبز: الرمز والجسد» في نص «جلجامش» ونصوص أخرى.

واختتم الصكر قراءاته بحديث مراوغ عن «غوايات المؤلف»، يفضح بعض أسرار صنعة التأليف، فمن «حيث يحسب المؤلف أنه

يغوي قارئه باصطناع المقدمة، فإنه في حقيقة الأمر يعترف بغواياته هو: بما خضع له خلال عملية التأليف، وتسلط عليه عند إنتاج الكتابة وجذبه إلى اقتراف البوح والمكاشفة»[59]. واختار مثالاً لهذه الغوايات مقدمة الجاحظ القصيرة لكتاب «البخلاء»، ليجد أن ما وعدنا به الجاحظ من حجج متبادلة يبدو مغرياً للقراءة، فهو لا يتحقق في الكتاب، لأن الجاحظ واقف في جهة واضحة من ظاهرة البخل هي الرفض.

وتفيد الخلاصة الأخيرة شيئاً من اندراج منهجية الصكر في الاستفادة من معطيات العلاماتية والتفكيكية على نحو مبسط، حين تمعن القراءة في تأويل اللغة والإشارات والرموز لتستخرج من تراكب علاقات النصوص مطاويها ودلالاتها.

8-1 – اهتدى عبدالملك مرتاض في منهجه السيميائي التفكيكي الذي طبقه في دراسته لألف ليلة وليلة، مختلفاً الاختلاف كله عن منهجه التقليدي الذي ألف على منواله كتبه حتى منتصف الثمانينات. وعاد إلى دراسة المقامات وفق منهجه الحديث في كتابه «مقامات السيوطي» (1996). وقد اختار لدراسته مقامة واحدة هي «الياقوتية» من أربعة مستويات هي:

المستوى الأول ينصرف إلى سينيمائية التشاكل في المقامة الياقوتية.

المستوى الثاني ويتعلق بسيميائية الألوان في هذه المقامة.

المستوى الثالث ويعني بجمالية الحيز فيها.

المستوى الرابع والأخير ينصب على جمالية الإيقاع فيها.

بدأ مرتاض دراسته بمدخل تقليدي تاريخي موجز عن ماهية المقامة وشأنها في الأدب العربي، وعن السيوطي ومكانته بين كتاب المقامة من خلال ثلاثة مستويات هي المستوى اللغوي والمستوى

التناصي القرآني والشعري، والمستوى الجمالي، ليظهر مدى تميز مقامات السيوطي من المقامات الأخرى، فهو مختلف عن السابقين له، واللاحقين به، على الرغم من اتباع التقاليد العامة للكتابة الإبداعية على عهده. ولذا عقد العزم على دراسة هذه المقامات من وجهة نظر حداثية: «أن نقرأ النص ونؤوله، ونحلله أو نشرحه، لا أن نقيم من حوله هيئة محاكمة بحق أو بباطل»(60)، ويخشى أن يؤدي ذلك، برأيه، إلى الوقوع في النقد التقليدي الذي لم يعد راضياً عنه.

حلل مرتاض في المستوى الأول سيميائية التشاكل في نص المقامة الياقوتية، الذي يفيد معنى المكان المتساوي أو تساوي المكان، ثم توسع في إطلاق هذا المصطلح على الحال في المكان من باب «التماس علاقة المجاورة أو العلاقة الحالية ذاتها: أي في مكان الكلام»(61)، واستنكر أن يحلل أي نص أدبي في غياب النظرة إليه من زاويتي التشاكل والتباين من وجهة، ومن زاويتي الانتشار والانحصار (ويشير إلى أن هذين المصطلحين، هما أيضاً، مما يندرج ضمن مستحدثاته المفاهيمية) من وجهة أخرى، ثم وقف جهده على تحليل ثلاثة نماذج فقط من الوجهة التشاكلية:

أولها: نموذج من خالص نص المقامة (أي من إنشاء الكاتب نفسه).

وثانيها: نموذج من الحديث النبوي الوارد في بعضها.

وثالثها: نموذج واحد من الشعر المستشهد به فيها.

ويستغرق مرتاض في التوصيف الشكلي البديعي على غرار السكاكي في تصنيفاته البلاغية والبديعية، مما يفتقد المعنى غالباً، كأن يورد أشكالاً نسجية مثل التشاكل النسجي ثلاثي الأطراف، والتشاكل النسجي ثنائي الأطراف، والتشاكل النسجي ثلاثي الأطراف يمكن ملاحظته في مستوى الكلام لدى قراءة العناصر اللسانية، عمودياً

وإفرادياً، والتشاكل النسجي ثنائي الأطراف، إفرادي العناصر، والتشاكل المعنوي لعناصر الكلام، والتشاكل المركب، والتشاكل المعنوي لمراعاة أصل الصفة في ذاتها، والتشاكلات الأخرى.

لقد أوغل مرتاض في الشكلية إلي منتهاها، توصيفاً وتصنيفاً ورسماً لأشكال لا تضر ولا تنفع، ودون أن يخلص في تحليله إلى حوصلة أو دلالة معنى، على الرغم من تألق التحليل وجمال اللغة وفطنة التدليل على عناصر المقامة، كمثل حديثه عن سيميائية الألوان خلال استعماله لمصطلح الهرمنوطيقيا أو التأويل، فقد توزع حديثه عن الألوان إلى المحاور التالية:

أولاً: لماذا الحديث عن الألوان في هذه الدراسة؟

ثانياً: ما الألوان التي تهيمن على نص هذه المقامة؟ وما الألوان التي تغيب عنها؟ ولماذا؟

ثالثاً: الألوان الصريحة.

رابعاً: الألوان المؤولة.

ولعلنا نذكر مثالاً لحديثه عن التزاوجات اللونية:

«التشكيل اللوني الأول

أبيض مع أحمر (در مع ياقوت)

أبيض مع أزرق (در مع ياقوت)

أبيض مع أصفر (در مع ياقوت)

التشكيل اللوني الثاني

أبيض مع أخضر (الدر مع الزبرجد)

أبيض مع أبيض (الدر مع النرجس)

أبيض مع أصفر (الدر مع النرجس في قراءة ثانية للنرجس)

التشكيل اللوني الثالث

أحمر مع أخضر (الياقوت مع بسط السندس)

أزرق مع أخضر (الياقوت مع بسط السندس)

أصفر مع أخضر (الياقوت مع بسط السندس) »[62]:

وكانت خلاصات مرتاض شكلية لا طائل وراءها كمثل قوله:

«وواضح أن الألوان الأجمل، والألصق بالأنوثة، والأدنى إلى الرقة والبهاء هي الألوان التي وردت في المراتب الثلاث الأولى وهي الأصفر، والأحمر والأخضر ثم الأبيض، على حين أن الأزرق جاء في المرتبة الأخيرة، لأنه أقل الألوان وروداً في التجميل، وأندرها شيوعاً في التزيين»[63].

عنى مرتاض بتحديد مصطلحاته في مطلع دراسته للمستويات جميعها، فخالف الجميع، بصريح العبارة، في فهم مصطلح الحيز Space - Espace، فأطلق لفظ «المكان على كل ما هو جغرافي، والحيز على كل ما هو خيالي، أو روحي، غيبي، غير مرئي، مثل الجنة والنار، وما وصفتا به من أحياز سحيقة، ونص هذه المقامة المطروحة للتحليل مما يشتمل على أخبار من الجنة عجيبة، أو خرافي، أو أسطوري، مثل السبل الغريبة التي تسلكها الجان، ومثل المهاوي السحيقة التي تهويها في أعماق الأرضين، بناء على المعتقدات الشعبية العربية»[64]، ولكنه ما يلبث أن يغرق الشكليات والوصف والتوصيف المجاني الذي لا يؤدي إلى معنى، ولا يضيء دلالة.

أخذ مرتاض عن السيميائية إجراءاتها، وجانب فحصها للمحتوى ومداها التأويلي لدلالات النصوص، ليصير نقده شكلياً لغوياً

يشير إلى جلده ومكابدته لتلاوين المفردات والجمل وإيقاعاتها، وأغفل الفعلية والمسرودية وطبيعة النوع السردي الذي تمثله مثل هذه المقامات، ففاضت الحكائية في ألعاب اللغة وبلاغتها ورسومها كمثل قراءته الإيقاعية التالية:

«1 - وشبه

وجعل.

2 - بي

في

في.

3 - معدني

مسكني.

4 - الحور

البحور

النحور»[65].

وقد ارتأى أن يتجزأ بما قدمه من تحليل، عبر هذا المستوى من الدراسة لنص المقامة الياقوتية للسيوطي، وحسناً فعل، إذ لا طائل وراء هذا اللعب اللغوي والشكلي الذي يغطي على طبيعة المقامة السردية والفكرية والدلالية.

من الواضح، أن مرتاض يدرك تبعاً منهجه، ويوحي هذا النص الختامي بإغفاله لما يشير إلى السردية وخصائصها العربية التي ميزت المقامات، لقد نظر إلى المقامات من وجهة لغوية استفادت من المنهجية الحديثة لتقع في شكلانية محضة، معولاً على دور المتلقي في تحليل هذا النوع السردي.

9-1 - استند محسن جاسم الموسوي (العراق) في دراسته للتراث السردي الأدبي على مشروعه في البحث العلمي للسرد العربي قديماً وحديثاً. وانطلق من النقطة الأصعب، ألا وهي المثاقفة المعكوسة، حين خصص دراسته الأكاديمية الأولى، باللغة الإنكليزية، في مطلع السبعينيات، على أرض الغرب، لتأثير السرد العربي على الأدب الإنجليزي، وظهرت الدراسة بالعربية في كتاب «ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي - الوقوع في دائرة السحر» (1982)، ثم تلته كتب كثيرة عن السرد العربي الحديث: قصة ورواية، ليتوج مشروعه في نقد التراث السردي الأدبي بمنهج حديث يعد بالاستقلال الثقافي والنقدي، فقد دان في تمهيده لكتابه «سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط» (1997) أخذ الدراسات الكثيرة للسرديات العربية الوسيطة بآليات القراءة الغربية للسردية، بمناهجها وعلاماتها المستجدة، منذ العناية الشكلانية بالحكاية، وصعد نبرة الإدانة لارتهان الباحثين والنقاد لهذه المناهج الحديثة، «إذ لا تكفي كثرة العكازات والشواهد والإحالات على باختين وبروب، أو على الشكلانيين الروس والنقاد الجدد، أو على البنيوية الغربية، وما بعدها للإتيان بقراءة عميقة للسرديات، فالذي لابد منه كخطوة أولى تسبق التعامل الناقد مع النص هو توطين الذات الغارقة داخل الجهاز المعرفي وآلياته، لتأتي القراءة متناغمة وغنية. وعندما يغيب ذلك ويجري استنطاق النص مرغماً، ويستعان له بعكازات من هنا وهناك، تصبح القراءة تمريناً مدرسياً مبتدئاً، لا يغني كثيراً في ميدان يستدعي الحذر من جانب، وتدفق الاستجابة المنظمة من جانب آخر»[66].

انتقد الموسوي الرأي الآخر المنحاز إلى نماذج السرد الغربي الحديث، وفي خضم ذلك، التبعية، وأكد أن الرواية العربية استعانت بالموروث السردي العربي، على الرغم من القطيعة، وتموضعت في

أنساق المحكي، أو تناصت مع نصوصه المدونة، أو عادت ثانية إلى بنيات سياسية واجتماعية، وأخرى معرفية، تعود إلى عصور خلت، تسترجعها بشكل أو بآخر، وكأنها تعيد تمكين السرد من الامتداد في أكثر من ظاهرة ونوع. واسترجع الموسوي فكرة المثاقفة المعكوسة بشأن «شهريار المرفوض حسب معيار غربي أخلاقي هو نفسه الذي يتقمصه الغرب في علاقته بالشرق»[67]. وأثار مجموعة من المشكلات التي تخص السرديات العربية الإسلامية الوسيطة: لماذا تغيب الوحدة التي تتجمع عندها المتواليات السردية في عقدة واحدة؟ ولماذا يعني العرب بالخبر كما لم يجر ذلك في أغلب الثقافات؟ ولماذا جرى التدوين بهذه السعة؟ وكيف لنا تدبير الغائب من النصوص؟ ولماذا التقابل بين الموضوعات؟ وما سر هذا الإصرار على أخبار الصفوة؟ وكيف تظهر المدن في الأخبار؟ وما جوهر العلاقة بالشعر؟ بلغته وتحولاتها؟ وما الذي يجمع المقامات؟ وكيف تستجيب الأخبار وكذلك السرديات بعامة لوطأة الإحساس بالدهر؟.

بدأ الموسوي مشروعه بالبحث عن تسمية للمحكي بين المرويات والمنقولات والمسموعات داخل التقاليد الثقافية العربية وتطوراتها وصراعاتها، وانطلق من الإقرار بولع العرب بالأسمار كولعهم بالشعر. «يأتي الشعر بالمدونة إلى الجنس السائد والمقبول، بينما يخرق المؤلف بالمجالسة الخاصة ما هو مضروب من حجاب ضد المحكي، فتظهر المجالسات أسماراً يختلط فيها بأكثر من جنس أدبي محدد، كذلك الذي جرى قبوله وتموضع في حياة السلطات وفئاتها الأساس»[68].

ووجد الموسوي أن القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي، شهد اهتماماً بتدوين المحكي، كما يشير فهرست النديم، واقترن ذلك باحتراف المسامرة والمهاترة والمنادرة، وساق أنموذجاً لذلك هو أخبار التنوخي في كتابه «نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة» الذي حوى

حكايات تشمل على توال سردي متوتر ضاج بالفعل، مما أفسح المجال لظهور مؤلفات كثيرة تحتضن الأنواع السردية بمكوناتها المختلفة والمتعددة.

وانتقل الموسوي خطوة أخرى في مشروعه من البحث عن تسمية المحكي إلى «فعل المسامر والمنادر والمهاتر: من المشافهة إلى المكتوب»، وارتبط هذا الفعل بالتدوين، «أي الارتقاء بالأسمار إلى المكتوب، في ضوء فرضيات المجتمع التراتبي، وهي فرضيات لم تفسح المجال بعد لمن يسميهم الحصري «المنادر والمهاتر والمسامر» بتغطية هذه المساحة مادام «الراوية أحد الشاتمين»، و«السامع أحد القائلين» يقيمان في فضاء المشافهة، وليس في حدود الكتابة والتدوين»[69]، وهذا ما دعاه إلى قراءة شروط المسامرة والمسامر، ومواصفات المنادر والمنادرة، من أجل معرفة السرد مزاولة وفعلاً، ويسر ذلك تقصي الجهود الكتابية، وكان الجاحظ من أوائل العلماء والأدباء الذين عنوا بالسرد، وقد حذا الحصري حذوه في كتابه «زهر الآداب»، فوضع ما يشبه «استراتيجيات السرد».

وكشف الموسوي عن أساليب الرواة، فثمة راو جامع، راوي الرواة كالحصري، وثمة راو حاضر كالأصمعي والصولي، وثمة راو شريك وفاعل كالحسن بن سهل وأبي العيناء، وثمة رواة التناسل، الذين يظهرون عن آخرين كالعتابي عن الحمدوني وغيره، وثمة راو مرسل جرى تكليفه بذلك، أو دعي لهذا السبيل لسبب أو لآخر، كالتوحيدي في الإمتاع والمؤانسة. ونلاحظ أن الموسوي يقرأ السرديات من داخلها، وبما هو أقرب إلى الموروث النقدي وقد جرى اشتقاقه استحداثاً لا تغريباً عنه. وتخلو تسويغاته وأحكامه من الارتهان للتقليد الغربي النقدي الحداثي كما في ملاحظته على الحصري على سبيل المثال[70].

خصّ الموسوي الجاحظ بعناية فائقة، وكتب عن «مفهوم السرد

عند الجاحظ: النظرية والكتابة»، إذ يكاد يطور مفهوماً للسرد يتجاوز فيه ما كان سائداً في قصيدة السرد أو في الآثار القائمة حينذاك عندما يؤخذ هذا المفهوم في ضوء تعددية النظرة وتنوع الصوت من جانب، وكذلك في ضوء غاية السرد وفعله من جانب آخر. وعلى الرغم من أن الجاحظ لم يجر التفريقات المطردة في مصطلح النادرة والحكاية والحديث والخبر والقص، إلا أن مصادرها برواتها ومنشئيها أو فاعليها، هي التي تتيح لنا تحديد المصطلحات ومفاهيمها.

ورأى الموسوي أن الجاحظ معنى بثلاثة أمور تستحق الملاحظة والانتباه عند قراءة السرد العربي في عصره الذهبي الذي شاعت فيه الحاجة الاجتماعية للإصغاء والاستماع والقراءة وحتمت النقل والترجمة عن الآداب الأخرى: فهو يفرق بين النادرة والقصة، وكذلك بينها وبين التأويل، ملاحظاً أن ثمة تداخلاً بين هذه الأفعال، القاص والمحتال والمكدي واللص، وكلها تجتمع على «المحاكاة» و«التمثيل» والاسترضاء والخداع والحيلة. ويتابع الموسوي اجتهاده من داخل خصوصيات الثقافة العربية ومكانة السرد فيها، فيجد أن جميع الآراء تتفق على أن القاص أو القصاص صاحب قول ووعظ ونادرة، وكلما اتجه القصاص نحو التمثيل، اخترق الخاصة نحو العوام، إذ يردف الجاحظ، أثناء السرد، ردود فعل المتلقين، وهذا ما يجعل «النص الجاحظي قادراً على التشخيص، ويتدخل فيه الحضور والتجسيد بالخبر، فالشخص سرد، كما يكتب اللاحقون، من أمثال تودوروف، وهم يعنون بالسرد في شعرية النثر: فلا شخص بدون حدث، كما لا حدث بدون شخص، وكلاهما سرد. ولهذا يتناول الجاحظ السرد وكأنه «الحديث»، والحديث كأنه السرد»(71).

ثم تطور فعل السرد عند التوحيدي، تلميذ الجاحظ، مباركاً

ملاحظات عبدالرحمن كيليطو في كتابه عن المقامات، فالذين كتبوا في المحكي من التالين للحداثة لم يخرجوا عن دائرة المقارنة الأساس التي عقدها بين الجاحظ وبين حكاة القرن الرابع الهجري. غير أن التوحيدي، يفترق عن الجاحظ، في وفرة التلميح وتعذر التصريح لديه، مثلما يتبدى هذا الافتراق في «حركية» السرد ومكوناته.

ويذكر الموسوي ملاحظات أخرى حول فعل السرد عند التوحيدي فيما يلي:

توزيع «الحديث المتباعد الأطراف» في ليال يعجز عن تكوين بنية سردية، كما أن غياب نزعة التشخيص لدى الراوي يدفع بفنه بعيداً عن الجاحظ، لاسيما في «البخلاء» لكن هذا التوزيع يسقط على الحديث إطاراً زمنياً يموضعه في زمان.

هؤلاء الرواة، سواء كانوا «بدلاء» أبي حيان، أو ظهروا كشخصيات معاصرة أو متقدمة، يشتغلون غالباً في الحوار والمجادلة، ليكون السرد متتالياً على هذا الأساس، أي تنامي المجادلة والمنطق ومتابعة الأخبار.

التوحيدي، راوٍ شهرزادي، أكثر استقراراً واتساقاً عندما تسعفه منقولاته المراوغة، فتتعدد لديه الأصوات، ويترك لها حرية السرد.

مراعاة حاجات الحكي لدى المتلقي.

تتضمن استراتيجيات السرد لدى التوحيدي الاحتجاج والجدل والاقتباس والنقل والتضمين والإشارة والتلفيق والإهمال المتعمدة. كما أنها تتضمن التصريح والمراوغة، معنية بالكلام وصنوفه أكثر من العناية برسم الشخوص ومقالب الأحداث، ومتباعدة عن «سخرية الجاحظ»، وقدراته الفريدة في التسلط على أوضاع الأشخاص ومصائرهم ورغباتهم المعلنة والمكبوتة، ولذا فهو صاحب خبر وحديث.

وتابع الموسوي دراسته للسرد العربي غفران أبي العلاء المعري، وأطلق على سرده «مخاتلات النص» حيث تتطور استراتيجيات السرد، لتنحرف إلى التصريح، بتأثير تعدد الأصوات المبثوثة داخل النص، فقد اتسع الشكل الحواري والتمثيلي، وتراكيبه المتباينة وشروحه المفترضة وأدعيته واستهلالاته وتمنياته.

واستخرج الموسوي من سرد المعري خصائص وسمات أخرى، نوجزها فيما يلي:

ينبغي ألا نغفل المتلقي الضمني الذي يقيم في واقع المجالس، كما يقيم في ذهن باث الرسالة.

بروز شكل الوصايا والإخوانيات، حيث ثمة شخصية تتشكل من وراء كلمات صاحبها، وتدعي الإيثار والفداء كلما جرت المقارنة بالمرسل إليه.

تعبير تعدد الأصوات عن الصراع الكامن والظاهر، وكما يتأكد من خطاب ابن القارح تتساوى السلطة مع الحق.

توافر المحاكاة الساخرة الموضوعة لغرض التهزئة.

تتمدد الكلمات شراكاً وشباكاً يقيم فيها ابن القارح وسبيلاً لتشكل «الرحلة» أو «النزعة» سردياً على أساس مكونات الفعل الأساس، الحركة كالسير، والصوت كالإنشاد، والنظر، والمنادمة، والسؤال، والخاطرة، فالفعل الذي يتحرك من خلاله السرد لا يتحدد بالحدث الخارجي، على الرغم من أن هذا الحدث هو الإطار الخارجي لرحلة التطهير التي يمر بها «فاعل» السرد أو شخصيته المركزية من الفردوس إلى المحشر فالجحيم فالفردوس ثانية.

ويرى الموسوي أن هذه المكونات السردية، سواء اشتغلت دافعاً أو فاعلاً أو حضوراً قرينياً فقط، تتيح للسرد أن يتسع لاحتواء المشاهد

والمناظرات والمقابسات والمساجلات. وقد دعم المعري سرده بأسلوب المحاكاة الساخرة، وباللجوء إلى بنية المفارقة الملغومة.

وانتقل الموسوي بعد ذلك إلى مقامات الجوابين، خطوة تالية في تطور السردية العربية، وهي المقامات التي خرجت من جبة الجاحظ، ويعلل ظهورها، في مسار شغل كيليطو وسواه، في ضوء الأنساق الثقافية، على أن الموسوي، كعادته، لا يوثق مراجعه ومصادره إلا عرضاً أو إلماحاً أحياناً مثلما تعاني كتابة الموسوي في ضعف التبويب أو التصنيف لانغمارها بالشرح وفيض التأويل أو تأويل المعاني والدلالات. وقد ذكر مصطلح كيليطو حرفياً، وأشار إلى مجموعة دراسات متصلة بالمقامات دون توثيق(72).

وعلل الموسوي تحولات المقامة وضمورها، بالنظر إلى انحرافها جنساً أدبياً عن أنساقه. وختم حديثه عن تطور السرد العربي بالوقوف ملياً عند «ألف ليلة وليلة» الذي يعد ذروته، وتلمس خصائصه في المناحي التالية:

- العناية بالوصف التزييني وبالقرائن.
- بناء وحدات القص الوظيفية على أساس الإجابة عن استفهام، فالاستفهام هو الحافز الرئيسي للحكي، والمعادل للحنق الشهرياري.
- التعددية اللسانية وما تفصح عنه دلالياً ومعرفياً، إذ تتباين بتباين الحكايات، وهي تتأكد في احتواء الاستفهام على أساس دائري ملتف، فيه الإضافة والإسراف والسجع.
- حدة جريان السرد انشغالاً بالتوصيل والتبليغ والهدم والحضور الشخصي.

نقد الموسوي حداثي يتأصل في المعرفة النقدية بلغتها وبمصطلحاتها إلى حد كبير، على أن سيولته في الشرح والتأويل دون

توثيق أو تصنيف تجعل متابعته عسيرة، والتعريف بنقده عصياً. وما يحتاج إليه هذا النقد أيضاً هو التسويغ المنهجي وتحديد المصطلح لإضاءة قضية شائكة مثل تطور السرد التراثي، أو الموروث السردي.

10-1 – تشير آخر دراسات الموروث السردي المتأثرة بالاتجاهات الجديدة إلى الأخذ شبه التام بمنهجية علم السرد التي تكونت في رحاب هذه الاتجاهات، وهذا واضح في كتابي «السرد في مقامات الهمذاني» (1998) لأيمن بكر (مصر)، و«تحليل النص السردي: معارج ابن عربي نموذجاً» (1998) لسعيد الوكيل (مصر)، ومن الواضح، أنهما يكادان ينقطعان عن الجهود العربية النقدية المبذولة في هذا السبيل كما يظهر من أمرين: أولهما حرصهما على التمهيد لدراستيهما بشروح نظرية باتت معروفة في حركة النقد الأدبي العربي الجديد، وثانيهما فقر اطلاعهما على الدراسات السابقة كما تشير مقدماتهما ومتني بحثيهما وثبتي فهارسهما، إذ ذكر أيمن بكر، على سبيل المثال، دراسة عبدالله إبراهيم «السردية» ودراسة ناصر عبدالرزاق الموافي (مصر) وعنوانها (القصة العربية: عصر الإبداع» (ط 2 1996)، وهي دراسة تبسيطية تحليلية في خمسة نصوص سردية للمقامة وسواها مما أنتج في القرن الرابع الهجري.

وسع الوكيل مجال السرد ومفهومه في دراسته اعتماداً على بعض معطيات علم السرد كما عرفت في اتجاهات البنيوية وما بعدها، وقد سماها علم السرد والشعرية، مثل مفهومي الوظيفة والمتوالية عند رولان بارت، واستخلاص التركيب النموذجي للوظائف فيها، مع الإفادة من بروب وكلود بريمون، وتحليل تودوروف الخصب للأدب العجائبي (الفانتازي)، وعلاقات الراوي والمروي والمروي له، ومفهوم التداخل النصي والاهتمام بالخطاب ذاته وبما وراء النص/ المتعاليات النصية عند كريستيفا وسواها.

اختار الوكيل لدراسته بعض نصوص ابن عربي، وهي ليست سردية أو قصصية لدى كتابتها، وإن تضمنت طابعاً سردياً وهي:

- الإسراء إلى المقام الأسرى، وهو كتاب قائم بذاته بتحقيق سعاد الحكيم.
- ما اصطلح على تسميته بمعراج الفتوحات، ويرد في الفتوحات المكية في الجزء الثالث ممتداً على الصفحات 345-350.
- معراج «في معرفة كيمياء السعادة» أو «معراج التابع المحمدي وصاحب النظر الفلسفي». ويرد في الفتوحات المكية في الجزء الثاني ممتداً على الصفحات 272-284.
- ما اصطلح على تسميته بالمعراج المعنوي، وهو الوارد في السفر الأول من الفتوحات المكية بتحقيق عثمان يحيى، ممتداً في الفقرات 332-365.
- معراج التنزلات، وهو الوارد في كتاب التنزلات الموصلية، في الصفحات 243-338.

أي أن الوكيل عمد إلى اختيار نصوص قليلة من نتاج هذا الفيلسوف الكبير الذي لا يعرف بانتمائه إلى جماعة القصاصين والسراد، وإنما جعل القص والسرد أسلوباً ومطية لفكرة الفلسفي والصوفي[73].

استند الوكيل في فصله الأول «بناء الوحدات الحكائية» بالدرجة الأولى على تودوروف وبروب وبارت، وسبك هذه المعرفة النقدية الجديدة في تحليل سردي يأخذ ببعض العلاماتية، وإن لم يذكر مصادرها، بينما صاغ الفصل الثاني «الرؤية وتعدد الذوات السردية» وفق مصطلحات بارت وتودوروف وجاب لينفلت، وما آثر عنهم وعن سواهم لدى بعض الباحثين المبكرين ممن عرّفوا بطلائع هذه الاتجاهات الجديدة أمثال سمير

المرزوقي وجميل شاكر (تونس)، وعبدالله إبراهيم (العراق)، وصلاح فضل (مصر).

واستفاد الوكيل في فصله الثالث والأخير «التداخل النصي» من كريستيفا وباختين وتدوروف ومارك انجينو وفوكو وبعض المشتغلين الأولين بهذه الاتجاهات أمثال بشير القمري (المغرب) وسعيد يقطين (المغرب) وصبري حافظ (مصر) ومحمد مفتاح (المغرب).

وثمة ملاحظة حول الاستغراق في تلقف الاتجاهات الجديدة، كما في نقل الحديث عن التناص بوصفه مرتبة من مراتب التأويل وعن وضع تقسيم منطقي عام للعلاقات بين النصوص دون ذكر مصدره، بينما هو مأثور ومتداول لدى المشتغلين بالنقد الأدبي العربي الجديد، وألا كيف يسوغ الوكيل ذكر هذا التقسيم في خاتمة بحثه دون تطبيقه على نصوص المعارج مثل التآلف المتطابق، والتآلف المتماثل، والتآلف المتشابه، والتخالف المتناقض، والتخالف المتنافر، والتخالف المتقاطع[74]. إن هذه المعلومات لا توظف في سياق التحليل السردي لمعارج ابن عربي، مما يبين ذلك التنازع في عناصر التحليل السردي ذاته بين المكونات التقليدية وتأثيرات الاتجاهات الجديدة.

ونلمس التنازع إياه في كتاب أيمن بكر «السرد في مقامات الهمذاني»، فقد اعتمد أيضاً على علم السرد ونظرية السرد Theory of Narrative, Narratology، راصداً العناصر السردية المكونة للنص، وصولاً إلى تحديد خصائص نوع المقامة، واعترف بكر أنه لجأ إلى تقسيم نظري يقوم عليه التحليل ويتبين نموذج ميك بال Mieke Bal في كتابها «Narratology: Introduction» (1996، تاريخ طبعته الأولى في الولايات المتحدة)، على أن التقسيم النظري الوارد لا يخص من نسب إليها إذ كان بارت أول من أطلقه في كتابه «التحليل البنيوي للقصص»، أما كتاب ميك بال فهو تعريفي بعلم السرد كما أظهرته

إنجازات واضعيه، كذكر ثلاثة مستويات للسرد هي مستوى الإحداث الغفل، (والأفضل أن نسميه مستوى الحكاية) Fabala ومستوى القصة Story ومستوى النص/ الخطاب Text، أو أن يذكر مكونات السرد بوصفه قصة، وهي: التبئير Focalization والشخصيات Characters والزمن Tense والفضاء Space، أو أن يذكر ملامح السرد بوصفه خطاباً، وهي: الوصف Pescription، والخطاب Discourse والراوي ومستويات الرواية Narrator and Levels of Narration، والمروي له Narratee، والمؤلف الضمني Implied Author، وهذا هو موضوع الفصل الأول من كتابه «مفاهيم نظرية»[75].

وقد عاد بكر إلى مصادره الأساسية تعضيداً للمفاهيم النظرية في علم السرد مما عرف عن بارت وجيرار جينيت وجاب لينفلت وجيرالد برنس وتيري إيجلتون، بالإضافة إلى الاشتغال المبكر للنقاد على مفاهيم النقد الأدبي العربي الجديد مثل حميد لحمداني وسيزا قاسم والسيد إبراهيم محمد وعبدالملك مرتاض.

وزع بكر كتابه إلى أربعة فصول، هي: مفاهيم نظرية، ومكونات القصة ومكونات النص، وفي تأويل النص، أي أنه جمع بين البنيوية والعلاماتية في إطار بعض إنجازات علم السرد.

مايزال حال النقد الأدبي العربي الجديد هو محاولات متناغمة أو غير متناغمة بين عدد من تأثيرات الاتجاهات الجديدة، مع ميل إلى المواءمة بين النظرية والتطبيق، أو إلى تغليب أحدهما على الآخر، وعند بكر، وهو نموذج غالب على نقد الموروث السردي. إنه نقد تبسيطي يدغم، إلى حد كبير، مؤثرات الاتجاهات الجديدة في المتن النقدي التقليدي.

11-1 – تؤشر دراسة محمد القاضي (تونس) في سفره الضخم «الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية» (1998) إلى ذروة

الاشتغال النقدي الجديد بالموروث السردي الأدبي موازنة بين تأصيل وتحديث، فثمة تمحيص شديد العمق والدلالة لطبيعة السردية العربية القديمة وتكونها واستخلاص حدودها ومفاهيمها وتاريخيتها وعناصرها الثابتة والمتغيرة من خلال فن سردي محدد هو «الخبر»، وقد عنى القاضي بدراسته في الأدب العربي إلى منتصف القرن الرابع للهجرة.

لقد درس الخبر مراراً من قبل، وأشار القاضي نفسه إلى بعض هذه الدراسات، واستخلص قيمتها النقدية، وإنني لا أتفق معه على أنها محدودة القيمة والفاعلية لافتقارها إلى الضبط المنهجي والدقة العلمية في بحث سيرورة التقاليد القصصية العربية. وأغفل بالمقابل دراسات قاربت «الخبر» في إطار بحثها عن السردية العربية: تاريخيتها، مفاهيمها، خصائصها، قضاياها المختلفة، وكنت عالجت غالبيتها آنفاً، غير أن دراسة القاضي متميزة عن سواها بمزايا متعددة أذكر منها:

أولاً: ربما كانت هي المرة الأولى التي ينصرف فيها جهد باحث ناقد انصرافاً كلياً لدراسة الخبر في الأدب العربي بوصفه سردية عربية داخل الأنساق الثقافية العربية، من منظور الاتجاهات الجديدة.

ثانياً: وسم القاضي منهجه المعرفي الجديد بالإنشائية (يقصد بالشعرية) في السرد، هادفاً إلى الوقوف على عملية إنتاج الفن في البيئة الثقافية العربية، وعلى السمات الأساسية للمخيال الذي صدرت عنه هذه النصوص، وعلى أهم الطرائق التي بها تم هذا الإنتاج.

ثالثاً: استرشد القاضي بالمنهج المعرفي الجديد لدراسة السردية متعينة في فن الخبر دون استسلام لآليات هذا المنهج أو طرائقه، مما يلزم هو طريقة نقدية معرفية لفهم السردية العربية وتشكلاتها ومصائرها من داخلها، وهو ما فعله القاضي.

وزع القاضي كتابه الضخم (744 صفحة من القطع الكبير

بحروف صغيرة) إلى خمسة أبواب، وفي كل باب ثلاثة فصول، وألحقه بفهارس مفيدة: مقدمة الفهارس، فهرس رجال السند، فهرس المصطلحات، فهرس الأبيات وأنصاف الأبيات، فهرس الآيات القرآنية، فهرس الموضوعات، فهرس الفهارس.

وأعرض لموضوعاته بقدر من الإيجاز، ثم أرفق ذلك ببعض الملاحظات:

أولاً: عالج في أبواب كتابه «الخبر والأجناس الأدبية في الأدب العربي القديم»، و«قضايا الخبر الأدبي التاريخية»، و«قضايا الإسناد في الخبر الأدبي»، و«متن الخبر الأدبي»، و«دلالات الأخبار». ونلاحظ أنه مزج في دراسته بين جوانب من «الوصف التاريخي» لدى استقصائه لقضايا الخبر الخارجية من «شعرية السرد» لدى تمحيصه لمتن الخبر الأدبي وحدات سردية ونظاماً إخبارياً وتناسلاً للأخبار، ومن «البنيوية التكوينية» عند تقصيه دلالات الأخبار وصلتها بالواقع والإيديولوجيا الساخرة والمقنعة. ولعل القاضي أفلح إلى حد كبير في إدغام هذه الجوانب المتعددة في سياق ثقافي عربي، وهو أمر لا مندوحة عنه وصولاً إلى نتائج مجدية، فليس ينفع إخضاع الإنسان الثقافية العربية لمنهجية متغربة، بل الاستشهاد بهذه المنهجية لفهم الموروث السردي العربي، أو السردية العربية القديمة. وقد كان القاضي على حق بقوله:

«إن هذه القضايا التاريخية هي التي تسمح لنا بمواجهة مسألة الخبر في الأدب العربي القديم، لأننا عليها سنرتب طرائق معالجتنا له، وسنتنبه إلى المعضلات التي يثيرها بوصفه ممارسة فنية ذات ضوابط محددة يتعين علينا أن نستخلص سماتها الجوهرية من خلال التحليل النصي لنماذج منها مختارة»(76).

ثانياً: لقد درس القاضي قضية الأجناس الأدبية في الدراسات عند الغربيين والعرب المعاصرين، وتبين منزلة الخبر من الأدب العربي

القديم في المعاجم والمصادر القديمة، وعني بفهم الخبر في دراسات المحدثين، ووقف عند الخبر ومنزلته من فنون القص، وعند حد الخبر عند المعاصرين. وعاين أصول الخبر والمواقف منه: لا نثر للعرب في الجاهلية، للعرب نثر في الجاهلية، لا إثبات ولا نفي للنثر العربي في الجاهلية، ونظر في الصلات بين المشافهة والتدوين حيث الانتقال في الثقافة العربية القديمة من نمط المشافهة والتدوين مثل التعايش والاصطراع، والتاريخ والنصوص، ووقف ملياً عند دور المؤلف في الخبر قائلاً أو ناقداً أو مبدعاً.

وفحص القاضي مصطلحات الإسناد ومقوماته النظرية، مثل معنى الإسناد، ومراتب التحمل، وشروط الأداء ومصطلحاته، ونظر في تاريخ الإسناد وتطوره في أدب الأخبار في القرون الثاني والثالث والرابع للهجرة، واستخلص خصائص الإسناد ووظائفه في أدب الأخبار، ولاسيما طبيعته وسماته ووظائفه. ولا يخفى أن هذه الدراسة الوصفية التاريخية للخبر هي بحث في التراث العربي أولاً وأخيراً، ولقد قام بها القاضي بمنهجية حديثة لا ترتهن لمنهج معين، بل تستفيد منها ما هو أنسب لدرس السردية العربية القديمة، كما هو الحال في دراسته لأصول لاخبر، إذ استرشد برأي لهانز رويرت ياوس بقوله:

«إن حديثنا عن الأخبار يظل منقوصاً مبتوراً غائماً إن نحن لم نشر فيه إلى أصول الخبر وبداياته. وهذا المبحث، وإن كان بتاريخ الأدب ألصق منه بالإنشائية، يعد مدخلاً أساسياً لإدراك خصائص هذا الفن، والوقوف على المراحل الكبرى التي مر بها في مساره. ولقد أثار علماء الفولكلور مسألة الأصول هذه حينما سعوا إلى تحديد البدايات التي انطلقت منها أجناس الأدب الشعبي، رغبة منهم في إبراز خصائصها البنائية، ومن شأن ذلك أن يقودهم إلى استشفاف السنة التي اعتمدها

فحذت حذوها أو تمردت عليها، والسنة التي أنشأتها، وجعلت منها قانوناً راسخاً على مر الأعوام»[77].

ثالثاً: تجنب القاضي إطلاق الأحكام النقدية، واعتمد المنهجية العلمية في استخلاص نتائج بحثه القابلة للنقاش، كما هو الحال مع استنتاجه أن القرن الأول للهجرة لم يشهد بداية التأليف في الأخبار، «وإن كنا نقر بأن نشاط الأخبار قد شهد في هذه الفترة شيئاً من الانتشار، لأنه استطاع أن يسير على قدمين: إحداهما قيم الدين الإسلامي الجديد، ولذلك كانت المساجد المكان المفضل لدى القصاص، وثانيهما التخويض في حلبة الخيال وملامسة الأسطورة والولوج في عالم العجيب والغريب مما يتجاوز تعاليم الدين. ولعل هذا ما يفسر شعبية القصاص من جهة، ومقاومة الفقهاء لهم من جهة أخرى، لأنهم أصبحوا في نظرهم يستغلون مشاعر مستمعيهم الدينية ليطرحوا بهم في آفاق الخيال»[78].

رابعاً: حاذر القاضي باستمرار أن يحيد عن بحث الخبر الأدبي إلى مزالق غير مأمونة فيخوض في ضروب من الأقوال تبعده عنه، أوضحها ما يتصل بالحديث النبوي، وثانيهما أن يقصر الحديث على كتاب واحد، بل على جانب منه يكاد يعد جزئياً، فيغفل عن الحركة الكلية التي تتحكم في التأليف في مجال الأخبار الأدبية[79].

خامساً: استفاد القاضي من نقاد شعرية السرد لدى دراسته «متن الخبر الأدبي» على صعوبته في اعتماد مدونات سردية إخبارية معينة، وعلى استبداد الحيرة إزاء الإشكال المنهجي، لتعذر الفصل بين المدخلين الإنشائي والتاريخي في آية مرحلة من مراحل التحليل. ولقد فعل حسناً عندما درس الخبر بوصفه وحدة سردية في حد ذاته، فاستخرج مقوماته وخصائصه انطلاقاً من بنيته الحديثة ووصولاً إلى بنيته الخطابية. واستتبع ذلك دراسته لعلاقة الجوار الرابطة بين الأخبار:

ما كنهها وما قوانينها؟ ثم اهتدى إلى ما سماه بتناسل الأخبار، أي *دراسة أوجه التماثل بين الأخبار وضروب العلاقات بينها*، لا في سياق تركيبي تتابعي قوامه التسلسل، بل في جدول اختيار تتبع من خلاله المسار التاريخي للخبر، فوقف على تراكب الأخبار وتضامّها، أو تفككها وانفصال بعضها عن بعض، أو تضخم نواة خبرية أو ضمورها. ويتصل مصطلح «تناسل الأخبار» بدراسة الحكاية والأسطورة عن انتقال الوحدات القصصية من بيئة لأخرى، ومن استعمال لآخر، فثمة رحلة للوحدة القصصية أو السردية كما في ميلاد البطل أو جريمة قتل الأب، أو الخيانة.. إلخ.

لقد استفاد القاضي من جينيت (يسميه جونات) أو الشكلانيين الروس، وتودوروف (كتابه شعرية النثر) وبارت (وعرب عنوان كتابه تعريباً آخر مختلفاً في الشكل، وليس في المحتوى عن سابقيه: «مدخل لتحليل القصص تحليلاً بنيوياً»، وسمى الكتاب مقالة)، ومجموعة انتروفارن في كتابها «التحليل السيميائي للنصوص». وطوّر بعض الوظائف في الرواية العذرية مما أطلقه بروب، وهي: التعارف، الحب، المخالفة، العقاب، الطلب، الرد، الزواج، المحنة، الطلاق، التأزم، التزويج، التدهور، التحدي، الوداع، الموت، وهي وظائف رئيسة استنبطها القاضي من كتاب «الأغاني». واللافت للنظر أن تطبيق القاضي صادر عن استيعاب تام لإنجازات الاتجاهات الجديدة؛ فليس ثمة إحالة بنفسها أو كامنة على سبيل الإشارة في الفصل التطبيقي «نظام الأخبار».

سادساً: حرص القاضي على لغة نقدية عربية أو معربة ناصعة نفوراً من الترجمة أو تنافرها الاصطلاحي واللغوي أحياناً وندر أن وردت ألفاظ أو مصطلحات أعجمية أو أجنبية بلفظها، مثل لفظة

الموتيف والموتيفات Motif، بينما اصطلح على تعريبها الوحدة القصصية أو السردية الأصغر(80).

سابعاً: جانب القاضي ولع الاتجاهات الجديدة بالشكل والشكلية والخصائص الجمالية، مما أقبل عليه النقد الأدبي العربي الجديد، فرأى أن عمله لم يتسم بالانتظام، لأن مقصده كان الفحص عن مكونات الخبر وآلياته بغية فهم طبيعته، «غير أن هذه الخصائص الجمالية - على أهميتها - لا ينبغي أن تصرفنا عن المسار التاريخي الذي تتنزل فيه الأخبار، وعن الحركة العامة التي تندرج فيها»(81)، فوجه القاضي عنايته إلى الحاضنة التاريخية للأخبار الأدبية، ودرس دلالات الأخبار في علاقتها بالشعر: خادماً له أو مستخدماً له، وبالواقع، أسيراً له أو منعتقاً من إساره، وبالإيديولوجية الساخرة أو المقنعة حين أصبح الخبر أداة أساسية من أداة الصراع الفكري والسياسي، وحين غلبت الصيغة التاريخية الواقعية على الخبر.

تفتح دراسة القاضي عن السردية العربية القديمة الباب على مصراعيه لتأصيل السرد العربي واستمراره في السردية العربية الحديثة، مثلما تؤكد على أن الاتجاهات الجديدة تنفع في تعضيد جهود التأصيل، إذ يسرت الكشف عن فهم السردية العربية القديمة بخصوصيتها الثقافية والفنية والجمالية، وياسرت إلى مجانبة الاستلاب الذي مايزال محدقاً في غالبية دراسات نقد الموروث السردي.

2 - ملاحظات ختامية:

ولعلنا نورد بعض الاستنتاجات حول نقد الموروث السردي المتأثر بالاتجاهات الجديدة، ونوجزها فيما يلي:

أولاً: كان نقد الموروث السردي المتأثر بهذه الاتجاهات هو الأسبق على أقلام النقاد والباحثين، بالقياس إلى النقد النظري والنقد التطبيقي للكتابة القصصية والرواية العربية الحديثة، ومرد ذلك إلى سببين هما:

أ - تفاعلات وعي الهوية القومية في رؤية السرد العربي، فقد عمد النقاد والباحثون إلى الدفاع عن خصوصياتهم الثقافية، وقدامة السرد العربي وخصوصيته، فتضاعف الاهتمام بالاتجاهات الجديدة المستندة إلى الاشتغال النصي الواسع بعلم السرد الذي يتيح لهم اختبار هذه الخصوصية، ويعزز أبحاث الأصالة الثقافية.

ب - انطلاقة علم السرد من إرث الشكلانيين الروس، ولاسيما بروب الذي صارت له ذرية ممتدة لدى غالبية أصحاب الاتجاهات الجديدة من البنيويين ومن تلاهم، متأثرين بإنجازاتهم، أو مجاورين لها، أو مطورين لنهاجياتها المعرفية والنقدية.

ثانياً: كان نقد الموروث السردي الشعبي سابقاً على نقد الموروث السردي الأدبي، لأن اشتغال بروب وذريته تركز على السرد الفولكلوري، ثم اتسع، فيما بعد، ليشمل أنواع السرد الأخرى.

ثالثاً: تباينت أشكال نقد الموروث السردي من القراءة إلى التحليل إلى التنظير، وإن غلبت القراءات النقدية المستندة إلى التحليل البنيوي للسرد، والمستفيدة كثيراً في الوقت نفسه من النقد العلامي، عناية بالدلالة في مداها العلائقي وشبكة مفاهيمها من جهة، وبالحفر المعرفي في هذا الفضاء، وفي نسيج هذه الشبكة من جهة أخرى.

رابعاً: ثمة ميل لا يخفى إلى إدراج نقد الموروث السردي في كشوفات العلوم الإنسانية الباهرة في مجالات النقد الأدبي، أي إثراء

النقد الأدبي بالقابليات المعرفية والمنهجية للعلوم الإنسانية، ولاسيما علم النفس والتحليل النفسي، وعلم الاجتماع الأدبي.

خامساً: بروز عدد من النقاد الذين ينشدون تأصيل مشروعهم النقدي لدرس الموروث السردي في حاضنته وأنساقه الثقافية وفي سيرورته التاريخية والفنية، اندغاماً بالتقاليد العربية في النظر إلى السرد بعد ذلك، وهذا واضح في أعمال سعيد يقطين وعبدالله إبراهيم ومحمد رجب النجار ومحسن جاسم الموسوي.



الهوامش

*) النقد الأدبي الجديد هو النقد المتأثر بالاتجاهات الجديدة، إذ تأثرت الاتجاهات النقدية الاتباعية والواقعية والماركسية والموضوعية واللغوية والأسلوبية بتلوينات جديدة بتأثير تطورات مناهج النقد الأدبي الحديثة في الغرب، ومن أهم هذه الاتجاهات النقد الاجتماعي Sociocritique، وهو متطور من علم اجتماع الأدب Sociologie de la Litterature والنقد الواقعي والنقد الماركسي، والنقد النفسي Psychocritique، والنقد البنيوي Structuralisme بتنويعاته المختلفة النصية La Critique textuelle والشكلانية Foramlism والشعرية La Poetique والتكوينية La critique Genetigue، وثمة الأسلوبية La Stylistique وقرينتها اللسانية Linguistigue، والعلاماتية أو السيميائية Semiologique والتفكيكية Deconstruction وغيرها.

1) عاشور، المنصف: «التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة» - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر 1982 - ص 18.

2) المقداد: قاسم: «هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي: جلجامش» - دار السؤال - دمشق 1984 - ص 7.

وعلينا أن نشير إلى أن حسين الواد هو الناقد الأول الذي درس الموروث السردي بمنهجية الاتجاهات الجديدة في كتابه «البنية القصصية في رسالة الغفران» - دار الجنوب للنشر - تونس - 1993، والكتاب الذي تأخر نشره هو أطروحته المقدمة إلى الجامعة التونسية عام 1975. غير أن هذا التأخير جعله مسبوقاً، فصدرت، قبل نشره، كتب عديدة، مثلما لاحظنا. وفي كتاب الواد تقديم الناقد توفيق بكار عن مغامرة حسن الواد في البحث والتزامه الإنشائية الهيكلية، يقصد الشعرية البنيوية Poetique Structurale، وتوطئة، وتمهيد عن الهيكلية، ومنزلة الرحلة من رسالة الغفران، والمنطق السردي للرحلة، والراوي ووجهات النظر والأشخاص، والدلالة في الرسالة، ومعجم لبعض المصطلحات الهيكلية الواردة في الدراسة.

3) ترجم قاسم المقداد كتاب «الملفوظية» لجان سيروفي، وصدر عن اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1998.

4) المصدر نفسه ص 14.

5) المصدر نفسه ص 18.

6) المصدر نفسه ص 93.

7) انظر عرضاً مفصلاً ومعمقاً للمصطلح في مقالة أنجيل بطرس سمعان في مجلة

«فصول» (القاهرة 1982). ثم ظهرت المقالة في كتابها «دراسات في الرواية العربية» الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1987.

8) سويدان، سامي: «في دلالية القصص وشعرية السرد» - دار الآداب - بيروت 1991 - ص 10.

9) المصدر نفسه ص 303.

10) المصدر نفسه. انظر الصفحات: 306 - 309 - 310 - 312 - 315 - 317 - 321 - 323 - 332 - 337 - 341 - 344 - 348 - 364 - 366 - 371 - 373 - 380 - 381 - 390.

11) عكام، فهد: «نحو تأويل تكاملي للحكاية الخرافية - نموذج من كليلة ودمنة - باب القرد والغيلم» - دار ملهم للطباعة والنشر - حمص 1995 - ص 20.

12) المصدر نفسه - انظر على سبيل المثال ص ص 30-31.

13) انظر أيضاً: جينيت، جيرار: «خطاب الحكاية - بحث في المنهج» (ترجمة محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي) - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة - القاهرة الطبعة الثانية 1997 (الطبعة الأولى بالدار البيضاء عام 1994 كما يستفاد من المقدمة) - ص ص 33-290.

14) انظر ترجمة هذا المقال في مجلة كلية الآداب بجامعة صنعاء العدد (11) لعام 1990.

15) المصدر نفسه ص 109.

16) المصدر نفسه ص 14.

17) كيليطو، عبدالفتاح: «المقامات: السرد والأنساق الثقافية» (ترجمة عبدالكبير الشرقاوي) - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء 1993 - ص 6.

18) ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي الكتاب عام 1983، وصدر عن المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء.

19) المصدر نفسه ص 7.

20) المصدر نفسه ص ص 7-8.

21) المصدر نفسه ص 8.

22) المصدر نفسه ص 42.

23) انظر «مشكلة البنية» لزكريا إبراهيم. مكتبة مصر - القاهرة 197 - ص 164، فقد عدل ترجمة المقال بالخطاب.

24) «المقامات: السرد والأنساق الثقافية» نفسه ص 197.

25) المصدر نفسه ص 204.

26) المصدر نفسه ص 212.

27) المصدر نفسه ص 215.

28) المصدر نفسه ص ص 219-220.

29) شغموم، الميلودي: «المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي: الحكاية والبركة» - منشورات المجلس البلدي بمدينة مكناس - مطبعة فضالة - المحمدية - المغرب - 1991 - ص 21.

30) المصدر نفسه ص 28-29.

31) المصدر نفسه ص 55.

32) المصدر نفسه ص 101.

33) المصدر نفسه ص 101.

34) المصدر نفسه ص 150.

35) المصدر نفسه ص 169.

36) المصدر نفسه ص 193-194.

37) «النقد الأدبي في القرن العشرين» مصدر سابق - ص 151. وهي تسمية غير موفقة، وثمة نقد يدرجونه في المنهج الموضوعي، وآخرون يسمونه نقداً جمالياً بالنظر لشيوع كتب باشلار «جماليات المكان».. إلخ.

38) يشير تاديبه إلى أن رينيه ورفيقه وارين لم يدرجا باشلار في كتابهما الكبير «نظرية الأدب» وإن قال عنه فانتازيا العلم في بحثه «التمييز» (ص 354) - المصدر السابق ص 152.

39) المتخيل والقدسي ص ص 199-200.

40) المصدر نفسه ص 234.

41) المصدر نفسه ص 240.

42) إبراهيم، عبدالله: «السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي» - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - 1992 - ص 6.

43) المصدر نفسه ص 9.

44) المصدر نفسه ص 8.

45) المصدر نفسه ص 16.

46) المصدر نفسه ص 59-60.

47) المصدر نفسه ص 67.

48) المصدر نفسه ص 68.

49) انظر: طرشونة، محمود: «مائة ليلة وليلة: دراسة وتحقيق» - الدار العربية للكتاب 1979. وانظر دراسته:

- طرشونة، محمود: «مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة» - مؤسسات باباي للنشر والطباعة والتوزيع - الطبعة 3 - تونس 1997 (ظهرت الطبعة الأولى عام 1986.

50) انظر تحقيق هنس ويبر لها: طبعة بيروت 1956.

51) «السردية العربية» - مصدر سابق ص 19.

52) المصدر نفسه ص ص 115-116.

53) المصدر نفسه ص 150.

54) المصدر نفسه ص 159.

55) المصدر نفسه ص 191.

56) الصكر، حاتم: «البئر والعسل: معاصرة في نصوص تراثية» - دار الشؤون الثقافية - بغداد 1992 - ص 7.

57) المصدر نفسه ص 19-20.

58) المصدر نفسه ص 39.

59) المصدر نفسه ص 227.

60) مرتاض، عبدالملك: «مقامات السيوطي» - منشورات اتحاد الكتاب العرب - 1996 - ص 39.

61) المصدر نفسه ص 44.

62) المصدر نفسه ص 105.

63) المصدر نفسه ص 107.

64) المصدر نفسه ص 114.

65) المصدر نفسه ص 174.

66) الموسوي، محسن جاسم: «سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط» - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - 1997 - ص 9.

67) المصدر نفسه ص 11.

68) المصدر نفسه ص 13.

69) المصدر نفسه ص 36.

70) المصدر نفسه ص 76-77.

71) المصدر نفسه ص 89.

72) المصدر نفسه ص 150.

73) الوكيل، سعيد: «تحليل النص السردي: معارج ابن عربي نموذجاً» - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1998 - الصفحات 9-12.

74) المصدر نفسه - ص 152.

75) بكر، أيمن: «السرد في مقامات الهمذاني - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1998. انظر الفصل الأول ص 33-63.

76) القاضي، محمد: «الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية» منشورات كلية الآداب منوبة - تونس ودار الغرب الإسلامي - بيروت 1998 - ص 12.

77) المصدر نفسه - ص 124.

78) المصدر نفسه - ص 146.

79) المصدر نفسه - انظر ص 226.

80) المصدر نفسه - انظر الصفحات: 481-485.

81) المصدر نفسه - ص 535.



تعقيب ومناقشة

يحيى صالح أحمد المذحجي

مقدمة:

قرأت العدد العاشر من الإصدار «جذور» الذي يعنى بالتراث النقدي وقضاياه؛ وأثارت انتباهي بعض البحوث المنشورة فيه ما دفعني - بحكم اشتغالي في هذا المجال - إلى تسجيل بعض الملاحظات عليها. ومن هذه البحوث: بحثان كانا أكثر تحفيزاً لي على تبييض هذه الملاحظات، وتهيئتها للنشر، وإرسالها إلى «جذور».

وأول هذين البحثين: «النظرية الشعرية عند حازم القرطاجني» لمحمد القاسمي الذي أغراني بإعداد تعقيب موسع على الكثير من مضامينه.

وثانيهما: «في التراث النقدي والبلاغي» لأحمد محمد ويس الذي ناقشت معه ملاحظتين: إحداهما شكلية، والأخرى فنية.

وعلى هذا الترتيب حملت مداخلتي هذه عنوان «تعقيب ومناقشة» مبتدئة بالتعقيب على البحث الأول ومنتهية بمناقشة البحث الثاني.

أولاً: التعقيب على بحث «النظرية الشعرية عند حازم القرطاجني» لمحمد القاسمي:

[1]

أشار الباحث إلى أن «مفهوم التناسب الذي دافع عنه حازم

القرطاجني في كتابه - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - يعتبر من أهم المبادئ النقدية التي قامت عليها الشعرية العربية لأنه يأخذ بعين الاعتبار مستويات النص الشعري المختلفة: الإيقاعية واللغوية وتفاعل الصوت والدلالة مع هيمنة المستوى الإيقاعي على باقي المستويات الأخرى»[1].

والذي يُلاحظ على هذا النص أن الباحث لم يحدد متى كان التناسب مبدأ هاماً للشرعية العربية؟ هل كان على يد حازم؟ أم قبل حازم؟

فإذا كان على يد حازم فالأمر ممكن إلا أنه يوقع الباحث في مؤاخذة أخرى على ما أورده في نهاية النص حول هيمنة المستوى الإيقاعي على باقي المستويات، دون أن يقدم دليلاً على ذلك؛ وسنرى في الفقرة اللاحقة أن حازماً لم يولِ هذا المستوى الاهتمام الذي أولاه للتخييل - مثلاً -.

أما إذا كان الباحث يقصد أن هذا المبدأ سابق لحازم نهذا أبعد تصوراً من القصد السابق؛ إذ لم نجد أحداً من نقاد العرب قبل حازم عدَّ التناسب قانوناً بلاغياً ومبدأ نقدياً مهماً في دراسة النص الشعري العربي، والقول بمثل هذا الزعم يعوز صاحبه إلى دليل بعيد المنال.

والعجيب - في هذا الصدد - أن ينص الباحث في موضع آخر[2] على أن التناسب الوزني من أهم المبادئ الجمالية في شعرية حازم القرطاجي؛ ولو بادل بين كلمتي: (النقدية) و(الجمالية) الواردتين في النصين لاستقام الأمر - كما يبدو - حيث يُعَدُّ التناسب في النص الأول مبدأ نقدياً في النظرية الشعرية عند حازم؛ وهذا أحسن كما نظن.

[2]

أشار الباحث في نهاية النص السابق إلى «هيمنة المستوى

الإيقاعي على باقي المستويات الأخرى» داخل النص الشعري من خلال النظرية الشعرية عند حازم - كما يفهم من النص نفسه - وهذا لا يستقيم مع العديد من النصوص الواردة في المنهاج التي تبطل القول بهذه الهيمنة المزعومة؛ ومنها قول حازم: «وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة، واضح الكذب خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً، وإن كان موزوناً مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه»[3].

وفي عرضه لأسباب هوان الشعر في عصره قال: إن «أخساء العالم قد تحرَّفوا باعتفاء الناس واسترفاد سواسية السوق بكلام صوَّروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة. من غير أن يكون فيه أمرٌ آخر من الأمور التي بها يتقوم الشعر؛ وكأن منزلة الكلام الذي ليس فيه إلا الوزن خاصة من الشعر الحقيقي منزلة الحصير المنسوج من البردي وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحرير. لم يشتركا إلا في النسج كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن»[4].

وقال - وهو يرد على من يظن أن الكلام يكون شعراً بالوزن والقافية فحسب -: «فإذا تأتى له تأليف كلام مقفى موزون [...] بأى وشمخ وظن أنه قد سامى الفحول وشاركهم - رعونة منه وجهلاً - من حيث ظن أن كل الكلام مقفى موزون شعر [...] وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي عن عواره ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره»[5].

إذا كانت الشعرية لا تتولد بالوزن والقافية وحدها. فبم تتولد إذن؟ وما دور الوزن وأهميته في ذلك؟

يجيب حازم على ذلك - في مواضع عديدة من المنهاج - بأن الصناعة الشعرية إنما تعتمد «على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة»[6]. فالشعر عنده «كلام مخيَّل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيَّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخييل»[7]. فالمقدمات «كلها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعرياً؛ لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة/ [المعاني]، بل ما يقع في المادة من التخييل»[8]. وما «كان من الأقاويل [...] مبنياً على تخييل، وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولاً شعرياً»[9] لأن «المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك»[10].

كان هذا التأكيد على جوهرية التخييل في حقيقة الشعر، وأهميته في صناعته تأثراً بقول ابن سينا - الذي أورده حازم في المنهج -: «الأقاويل الشعرية مؤتلفة من المقدمات المخيلة من حيث يعتبر تخييلها، كانت صادقة أو كاذبة. وبالجملة تؤلف من المقدمات من حيث لها هيئة وتأليف تقبلها النفس بما فيها من المحاكاة»[11].

إذا كان التخييل هو جوهر القول الشعري الذي به يتقوم ويعتبر - كما رأينا - فإن الوزن - أيضاً - يكتسب أهميته في الصناعة الشعرية، لكونه «مما يُتَقوَّم به الشعر، ويعد من جملة جوهره»[12]. لكن أهميته تأتي بعد التخييل؛ لأن الشعرية عند حازم نقلاً عن ابن سينا - تولد أولاً «من التذاذ النفوس بالتخيل»[13]، وثانياً من الأوزان التي تميل إليها النفوس لمناسبتها الألحان[14]. «فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية»[15].

هذه النصوص وغيرها مما يطول استعراضه تدحض ما ذهب إليه الباحث من هيمنة المستوى الإيقاعي على باقي المستويات في شعرية حازم، وهذا الموقف - عموماً - أقل تجنياً على حازم مما ذهب إليه مصطفى الجوزو، وأورده في بحثه - هذا - ونصه أن حازماً «قد بالغ في هذا الجانب الموسيقي العروضي حين جعل التناسب الوزني وفق شروط خاصة تصورها شرطاً كافياً للشرعية، ومناطاً للجمال الشعري»[16]. وهو موقف تكشف عواره النصوص السابقة، التي تنفي القدرة الفردية للوزن على تحقيق شعرية النص، وتشير - في الوقت نفسه - إلى وجود أهمية له في صناعة الشعر.

ونحن إذ نشاطر الباحث في محاولته مناقشة هذا الرأي- من حيث المبدأ - إلا أننا لا نراه موفقاً في اختيار نصوص المنهاج التي عالج بها حازم هذه المسالة بدقة؛ وهي النصوص التي استعرضناها هنا؛ إذ لا فائدة من إيراد نص يتضمن عناصر شعرية متراخية الاتصال بالجانب الموسيقي حتى لو وجد نوع من العلاقة بينها وبينه.

فعندما نكون بصدد نفي هيمنة الوزن على باقي عناصر النص الشعري؛ وقدرته على خلق الجمال الشعري منفرداً؛ لا يحسن بنا أن نأتي بنص يتحدث عن اقتران الغرابة والتعجيب بالتخييل؛ ثم نبحث عن مواضع اتصال التخييل بالبنية الإيقاعية كما فعل الباحث[17]. مع أنه كان في غنى عن كل هذا التكليف لو بحث في بقية صفحات المنهاج عن الحلول التي قدمها حازم لمنع حدوث مثل هذا الوهم.

أما سبب اللبس الذي حصل عند مصطفى الجوزو فيعزى إلى عبارة «ويجب أن يقال» الواردة في قول حازم «وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب، **ويجب أن يقال** فيما ائتلف على ذلك النحو شعر»[18]. ولو توسع الجوزو وتعمق في قراءة المنهاج لتبين له من خلال ما أوردنا من نصوصه أن هذه العبارة -

على الأرجح - ناقصة، وأن إسقاطاً قد وقع في أولها، لا يُعْرَفُ من المتسبب في حدوثه، أهو الناسخ أم المحقق أم الطابع؟ ويبدو أن تقديره «ولا» بحيث تصبح العبارة «ولا يجب أن يقال».

ومهما يكن الأمر فإن تكملة قراءة النص نفسة تدعم ما نذهب إليه في مقولة الإسقاط؛ حيث يقول بعد كلمة «شعر»: «وإن كان له نظام محفوظ لأنا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطاباً»[19] فحازم هنا يبرر رفضه انتساب ما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات إلى الشعر بكون وزنه غير مستطاب، وإن كان صحيحاً مستقيماً من حيث انتظامه في مماثلة تفعيلات كل شطر لتفعيلات الشطر الآخر في النوع والعدد والترتيب، كما يُفهم من دلالة كلمة «نظام» التي ترد في المنهاج بمعنى: نظام الوزن الشعري[20].

وإذا كنا نقف عند نفي هيمنة الوزن على بقية عناصر النص الشعري في التفكير النقدي لحازم مع الإشارة إلى عدم تجاهله لأهمية الوزن في بناء القول الشعري؛ فإن البعض يرى أن حازماً «قد اتخذ موقفاً ثورياً من هيمنة الوزن على النص الشعري»[21].

[3]

قال الباحث: «إن القراءة العروضية - حسب حازم - غير قادرة على الكشف عن البنية الإيقاعية للشعر العربي في إطاره الكلي لأنها اقتصرت على جانب واحد من هذه البنية الشاملة والمناسبات الوزنية أو الأبنية الوزنية على حد تعبير حازم»[22].

هذا النص يحمل مجازفة كبيرة أقدم عليها الباحث بذكر اسم حازم مرتين في آراء مزعومة فاقدة للدقة. فحازم لم يتحدث مطلقاً عن الشعر العربي في إطاره الكلي أو الجزئي، ولم يقل بشيء من هذا؛ إنما تحدث عن صناعة العروض بوصفها صناعة جزئية من صناعة البلاغة

الكلية، وإن شئت - وهو الأحسن - أن تقول: علم العروض بوصفه علماً لسانياً جزئياً من علم اللسان الكلي، وهو علم البلاغة. وسنكتفي بالإحالة على بعض مواضع أقوال حازم الواردة في المنهاج بهذا الصدد منعاً للإطالة[23].

ونلاحظ - أيضاً - عدم استيعاب الباحث لوجهة نظر حازم التي لم تنتقص من أهمية العروض الخليلي باعتباره جزئياً من علم اللسان الكلي (البلاغة)؛ ولذا يعد الخليل في أكثر من موضع في منهاجه من البلغاء[24]، الأمر الذي يدحض الرأي الزاعم أن أصول الشعر العربي تجمدت في إطار قوانين الخليل بن أحمد»[25].

أما مهاجمته للعروضيين فلا ينبغي أن نفهم منها رفضه لعلم العروض أو انتقاصه من جهود الخليل: إنما قصد منها تصحيح المسار المتخبط والمرتبك الذي سار عليه العروضيون بعد الخليل، وتصويب بعض اجتهاداتهم وتوجيهاتهم ورفض تجزئاتهم لعدد من البحور الشعرية[26].

كما أن الضمير الذي استخدمه الباحث في كلمة «إطاره» في النص السابق لا يستقيم سياقياً إذا استكملنا قراءة ما بعده، لكون مدار الحديث عن البنية الإيقاعية بجوانبها المختلفة، وليس عن الشعر، وكان الأولى أن يُقال: «في إطارها».

وكذلك كلمة «المناسبات» التي أوردها الباحث مرادفة لكلمة «الأبنية» حيث أضاف كل منهما إلى كلمة «الوزنية»، ثم فصل بينهما بحرف العطف «أو»، وهذا أمر يزعج حصافة حازم ودقته في اختيار الألفاظ وتركيبها. فالمناسبات الوزنية عنده هي صفة للتركيبات الوزنية المتناسبة[27]؛ أما الأبنية الوزنية فهي التركيبات نفسها[28]، سواء كانت متناسبة أم غير متناسبة.

كما نلاحظ سوء فهم آخر وقع به الباحث في النص السابق حين

قال: «لأنها اقتصرت على جانب واحد»، وتحديداً في كلمة «جانب» التي أورد بها تفسيراً لكلمة «جهة» الواردة في قول حازم: «وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر»[29].

والأمر الذي يؤكد سوء الفهم - هذا - قول الباحث في موضع آخر: «وقد بدأ حازم مشروعه في قراءة النص الشعري العربي بعدم التقيد بطريقة الخليل بن أحمد العروضية، وبإعادة النظر في بعض الأحكام التي سجلها العروضيون؛ لأن طريقة العروضيين في مجملها تقوم في رأيه على (اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر»[30].

والذي أحدث اللبس في الفهم عند الباحث - كما يفهم من النصين السابقين - هو اعتقاده أن الضمير في قول حازم «طرقهم» عائدٌ على العروضين، وهو اعتقاد غير صحيح بالنظر إلى بداية حديث حازم في الموضوع من مطلع ص 226 بالمناج إلى موضع ورود هذا النص في بداية ص 227؛ لأن الحديث يدور حول «أهم النظم»، و- بالطبع - ليسوا العروضيين؛ وإنما هم الفحول من شعراء العرب، فحازم يسميهم تارة «أهل النظم»، وأخرى «العرب»، ومدار حديثه في الدرس العروضي - داخل المنهاج - حول أهل النظم، إلا أنها تخللته التفاتات إلى آراء بعض العروضيين التي لا تستقيم ومبادئ نظرية التناسب محملاً تلك الالتفاتات مهاجمته لتلك الآراء.

والذي يدعم ذلك أن ذكره للعروضيين في الحديث المشار إليه أعلاه لم يبدأ إلا بقوله: «وإن لم يسلم بهذا العروضيون»، وبالصفحة نفسها التي انتهى حديثه عنهم بقوله: «أو موازية لها في الرتبة»[31] في حين استمر الكلام عن وضع أهل النظم للأوزان.

ولم يفطن الباحث إلى أن حازم في نصه السابق «وتوجد طرقهم... إلخ» يحدد بدقة وبساطة متلازمتين المفهوم الشامل والواضح

للتناسب الذي ألح على مراعاته في عموم كتابه، وهو «اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر» حتى أن عناوين جميع أبواب/ مناهج المناهج لم تخلُ - في ذيلها - مما يؤكد ضرورة مراعاة ملاءمة النفس وتحاشي منافرتها. والتوجيه الذي يرضاه حازم - في رأينا - لهذا النص أن أهل النظم/ العرب ساروا باتجاه واحد في طرق نظم الشعر، وهو الاتجاه الذي يجعل هذه الطريقة أو تلك ملائمة لنفس السامع غير منافرة لها؛ أي الذي يراعى فيه التناسب، ويجتنب التنافر إلى أبعد مدى ممكن، وبالطبع لسنا بحاجة إلى تأكيد دلالة المطابقة بين كلمتي: «مناسبة وملاءمة»، مادامت كلمة «منافرة» هي الكلمة المضادة لهما معاً.

فمن البديهي - إذن - أن يمهد حازم في بداية معالجته للدرس العروضي بتوضيح الأساس التناسبي الذي انطلقت منه تنظيراته النقدية والعروضية على وجه الخصوص، وتحديد مفهوم التناسب بالشكل الذي يلبي احتياجات تلك التنظيرات. إلا أن الباحث - مع الأسف - أخفق في إدراك تلك المقاصد، فوقع في الخلط والارتباك والمجازفة: ما أعجزه عن تقديم رؤية واضحة لمفهوم التناسب عند حازم.

ويحث حازم الشعراء المحدثين على ضرورة مراعاة هذه القاعدة التناسبية، واقتفاء أثر القدماء في ذلك؛ لأهميتها في كشف أسرار الإبداع الشعري عندهم فـ «ضروب التركيبات كثيرة جداً. وإنما استعملت العرب من جميع ذلك ما خف وتناسب، وليس يوجد أصلاً في ضروب التركيبات، والوضع الذي للحركات والسكنات، والأجزاء المؤتلفة من ذلك أفضل مما وضعته العرب من الأوزان»[32]؛ لأن «العرب استقصت القسمة في تركيب المقارنة/ [الاقتران] بين بعض الأرجل/ [الأسباب والأوتاد] وبعض، ووضعها في أوزان **أُخر** غير متقارنة؛ فاعتمدت من ذلك في كل وزن ما كان مناسباً للوضع الخاص به»[33]، «وعلى هذا النحو استعملت العرب في فروع أوزانها هذا

الوضع، وعلى ذلك قيس ما وضع من الأوزان المحدثة»[34].

ويوضح حازم الأنحاء الخمسة التي اعتمدها العرب في بناء الوزن الشعري، مشيراً إلى أنه «إذا وضعت مقادير من المسموعات مؤلفة [...] على الأنحاء الخمسة التي وضعت عليها العرب أبنية أوزانها - وهي: 1 - الوضع الذي تتسق فيه المتماثلات نحو المتقارب. 2 - أو الذي تتداخل فيه المتضارعات نحو الطويل. 3 - أو الذي يتقدم فيه المتشافعان على المفرد نحو السريع. 4 - أو الذي يتوسط فيه المفرد بين المتشافعين نحو الخفيف. 5 - أو الذي تتسق فيه المتضارعات نسق انحدار؛ أو على ما يناسب الوضعين الباقيين، وهو: 1 - تقديم المفرد على المتشافعين. 2 - ونسق المتضارعات نسق ارتقاء؛ وربعت الخماسيات في نسق المتماثلات في الشطر الموزون وثلثت السباعيات فيه وثنيت الثمانيات والتساعيات في ذلك وربعت المتداخلات من الخماسيات والسباعيات وثلثت الواقعة بتشافع وإفراد. وكذلك المتضارعات أي عدد كانت - كان ذلك مسموعاً متناسباً من شأن النفس أن تستطيبه ويداخلها التعجب من تأتي نسقه واطراد هيئاته وترتيباته المحفوظة»[35]، «ومن كان صحيح الذوق وحصر مجال النظر ومواضع البحث في الأعاريض والقوافي ومجاري الأوزان ثم تصفح كلام المجيدين من العرب والمحدثين ونظر منها في كل موضع للنظر فأثبت ما كان ملائماً مطرداً ونفي ما كان منافراً غير مطرد فقد استضاء بآية التوفيق المبصرة وورد صوب الإصابة من منشأ سحائبه المطرة»[36].

وعلى هذا الأساس التناسبي «اقتضى النظر البلاغي أن يُعْدَلَ بكثير من تقديرات الأوزان عما قدر به العروضيون إذ كانوا جهالاً بطرق التناسب والتنافر حتى أنهم جزَّءوا كثيراً من الأوزان تجزئة وقعوا بها في حين الوضع المتنافر. فلذلك [حقق حازم] في كل وزن تجزئته

المتناسبة»[37]؛ «فهذا ينبغي ألا يلتفت إلى ما وضعه أو غيره العروضيون أو الرواة من الأبيات المضمحلة التي تدفعها المقاييس البلاغية والقوانين الموسيقية والأذواق الصحيحة»[38]، «والتي لا يوجد لها نظير في الأشعار الفصيحة الصحيحة الرواية»[39]؛ لأنها تؤدي إلى «إفساد الوزن والإخلال بوضعه والخروج به عن الوضع الملائم إلى الوضع المنافر بالجملة»[40].

ومما يعد من جملة ذلك الطرح زعم الباحث أن حازماً يسعى «من خلال مفهوم التناسب إلى إيجاد قانون بديل يقوم مقام التقنيات العروضية في تقنين بنية الإيقاع الشعري العربي»[41]؛ وهو الأمر الذي يوهم بأن حازماً يعد قانون التناسب بديلاً للعروضي الخليلي في دراسة البنية الإيقاعية والوزنية للشعر العربي. لكن واقع الحال غير ذلك تماماً لأن حازماً استعان بقانون التناسب بوصفه قانوناً بلاغياً كلياً قابلاً للتطبيق على جزئية هي العروض. ومن هنا يعد التناسب آلية جديدة لإعادة قراءة العروض الخليلي، وتصحيح بعض المسارات التي انحرف بها العروضيون بعده، والتي تجافي الأصول البلاغية؛ ومنها قانون التناسب؛ ولو لم يكن الأمر كما أوضحنا لخلص حازم في دراسته – تلك – إلى رفض العروض الخليلي بجملته وتفصيله؛ وهذا ما لا وجه لقبوله أو القول به؛ لأن دراسة حازم العروضية في المنهاج تضمنت جملة من القوانين العروضية المرتبطة بصناعة البلاغة من خلال قانون التناسب، وهي الدراسة التي يمكن وصفها بأنها طريقة جديدة لمعالجة العروض العربي.

وتوصل حازم في دراسته – تلك – إلى العديد من النتائج المثمرة فيما يتعلق – مثلاً – بتحقيق نسبة الأوزان إلى العرب؛ فأنكر وزناً واحداً (هو المضارع) وشك في نسبة الخبب وحده؛ في حين أثبت صحة نسبة جميع الأوزان الأربعة عشر المتبقية إلى العرب[42].

وكذلك فيما يتعلق بدراسة الزحافات والعلل فضلاً عن استخدامه لكثير من المصطلحات العروضية المعروفة عند العروضيين قبله. فهل يصدق مثل هذا الزعم على رجل هذه طريقة تناوله للدرس العروضي العربي؟

[4]

ذهب الباحث إلى أن «قانون التناسب لحازم القرطاجني يلتقي في كثير من جوانبه مع مفهوم التوازي في الشعرية المعاصرة»[43]، ثم يدعِّم هذا المذهب بنصوص حديثه تتناول الجانب الصوتي فقط؛ ما يجعل عبارة «في كثير من جوانبه» غير دقيقة ما لم تحصر كلمة «التناسب» في نص الباحث «بالتناسب الصوتي»[44].

وعموماً فإن جهد الباحث في هذه المسألة توجه نحو إيجاد رابط مفهومي بين المصطلحين. ولو ضاعف جهده أكثر لأدرك أن التوازي - مصطلحاً ومفهوماً - يعد شكلاً من أشكال التناسب الوزني عند حازم؛ وذلك يفهم في سياق تعريفه للوزن بقوله: «والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب. فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التي بيناها أمكن أن يتوفر على ما بني منه وأن يتلافى لتمكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق. فيعتدل المقداران بذلك فيكونان متوازيين»[45].

والتوازي بما هو مصطلح رياضي شأنه شأن التناسب يجعلنا نثق ثقة كاملة بأن التفكير الرياضي لحازم القرطاجني كان واعياً بالدلالة الدقيقة للتوازي بمستوى وعي ياكبسون، ومولينو، وغيرهما من رواد الشعرية الحديثة.

[5]

أشار الباحث إلى أن حازماً «لم يقف عند مفهوم التناسب باعتباره مصطلحاً نقدياً أو بلاغياً، وإنما درسه وهو بصدد تحديد مكونات النص الشعري، وذلك ضمن علم كلي تمثل البلاغة نواته الأساسية»[46].

ولكنا برغم الجهد الذي بذلناه في إعادة قراءة البحث مرات عديدة لم نعثر فيه على مفهوم محدد للتناسب من وجهة نظر الباحث، ولا على وضعه واعتباره عند حازم في رأي الباحث. ونحسب أننا قد وضحنا كل ذلك في الفقرة [3] السابقة. فهي - هنا - دعوة منا للباحث والقارئ معاً للعودة إلى ذلك هناك، والتحقق من نصوص المنهاج التي اعتمدنا عليها في تحديد مفهوم التناسب، وحقيقة كونه قانوناً بلاغياً كلياً يمكن تطبيقه على علوم اللسان/ (البلاغة) الجزئية، ومنها العروض.

ويقول الباحث: «وقد حدد حازم مستويات قانون التناسب في (الإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب، والتنبيه على كيفيات مباني الكلام وعلى القوافي وما يليق بكل وزن منها من الأغراض)[47]، فهذه العناصر الأربعة هي التي تشكل قانون التناسب عند حازم كما تمثل جوهر العمل الفني بصفة عامة»[48] والملاحظ أن هذا النص الذي استشهد به الباحث لتعزيز مذهبه فيما أسماه مستويات قانون التناسب هو عنوان المنهاج الثاني من القسم الثالث من الكتاب؛ أي أنه: عنوان رئيسي للباب الذي تناول فيه حازم الدرس العروضي برمته. وما تسمية الباحث لذلك مستويات قانون التناسب أو العناصر التي تشكل قانون التناسب إلا دليل على السطحية التي تعامل بها الباحث مع نصوص المنهاج؛ وأنا استغرب كثيراً كيف يوجد في المغرب العربي روادٌ في

الفكر النقدي العربي، وباحثون مرموقون حريصون على إنتاج معرفة علمية دقيقة ومتطورة، ولا يستعين الباحث بالبعض منهم لتقويم اعوجاجه؛ ولو على سبيل المدارسة معهم لإنضاج الفكرة وتمحيصها؛ لاسيما وهو - كما يبدو - مازال يتلمس طريقه بخطوات متعثرة في مسالك البحث العلمي المتوعرة.

فالنص كما ذكرنا عنوان للباب المعني بدراسة أوزان الشعر العربي، أي: أنه لم يجاوز المستوى الإيقاعي للنص الشعري، وما ذكر فيه هو عناصر ذلك المستوى من وزن وقافية، وبناء الكلام الشعري على أوفق الأوزان، وما يليق بكل وزن منها من الأغراض. أما أن تكون هذه هي مستويات التناسب فأمرٌ بعيد جداً عن حقيقة العلم بالأبعاد العميقة التي وصل إليها حازم في توظيف قانون التناسب الرياضي لصنع نظرية شعرية متطورة تشمل كل أصول الصناعة الشعرية التي نص عليها حازم وتكررت في كتابه مجتمعة ما يقارب ثلاثين مرةً وهي اللفظ والمعنى والنظم والأسلوب مع ملاحظة أن الوزن يندرج تحت أحد هذه الأصول وهذا النظم؛ فكيف يظن الباحث أن عناصر الوزن (الذي هو جزء من أصل هو النظم) يمكن أن تعد مستويات لقانون التناسب المتحكم في جميع هذه الأصول.

أما زعم الباحث بأن هذه العناصر تمثل جوهر العمل الفني بصفة عامة فإننا سنخصص له الفقرج رقم [7] من هذا التعقيب.

وبعد هذا نجد أن الباحث لم يستقر على تسمية واحدة لها؛ فتارة هي «مستويات»، وأخرى هي «عناصر» - كما في النص السابق -، وثالثة هي «أنماط» كما نجد في قول الباحث - بعد النص السابق مباشرة - «وإذا كان المقام لا يسمح بتتبع هذه الأنماط الأربعة المكونة لقانون التناسب فإننا سنكتفي برصد النمط الأول، وهو التناسب

الوزني؛ لأن هذا المستوى يشكل التجسيد الفعلي لمفهوم التناسب وابتكاراً جديداً في الشعرية العربية»[49].

وحتى التناسب الوزني الذي زعم الباحث أنه ابتكار جديد في الشعرية العربية لا نجد في الفقرة الخاصة التي خصصها له ما يؤكد هذا الزعم؛ ولو لم يكن زعم من هذا القبيل ناقص الدقة لكان حديث حازم عن إبداع العرب - في مراعاة أوجه التناسب - ضرباً من المبالغة، أو تعصباً منه لهم. أما إذا كان قصد الباحث أنه ابتكار جديد في الفكر النقدي العربي فإننا نشد أزره في ذلك ونؤيد زعمه.

[6]

أفرد الباحث - كما ذكرنا - التناسب الوزني في فقرة خاصة، لم نقف من خلالها على مفهوم واضح للتناسب الوزني عند حازم، كما لم نقف فيها على أشكال التناسب الوزني أو درجاته أو مستوياته، بل وجدنا اضطراباً وإطالةً في تفسير ما فسره حازم بنفسه، وإقحام نصوص في غير محلها، فضلاً عن نتائج غير مؤسسة وغير دقيقة، وفيما يلي توضيح ذلك:

أولاً: انطلاقاً من المفهوم العام للتناسب عند حازم - وهو اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر كما أوضحنا سابقاً - يأتي مفهوم التناسب الوزني عنده باعتباره وصفاً لما كان من الألفاظ حسن المسموع ملائماً للنفس غير مؤذٍ لها ولا منفر للأذن. وهذا ما نجده في مواضع كثيرة من المنهاج[50].

وللتناسب الوزني - عند حازم - أشكال عديدة كالتماثل والتشافع والتضارع والتضاعف والتراكب والتقابل والتوازي والتناظر[51].

وله درجات متفاوتة ذكرها حازم بقوله: «وما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبةً، وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة، وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب، وما وقع التشافع والتماثل في جميعه استثقل ولم يستحل أيضاً للتكرار»[52].

أما مستويات التناسب الصوتي فتبدأ بالساكن والمتحرك فالأرجل فالأجزاء فالشطر الموزون فالبيت فالقصيدة بأكملها. ولتفصيل ذلك طول لا يتسع المقام لعرضه هنا.

ثانياً: نجد الاضطراب عند الباحث - مثلاً - في قوله: «ويرى حازم القرطاجني أن قانون التناسب الوزني يبدأ بأصغر وحدة في الوزن وهي المتحركات والسواكن، ويمتد ليشمل التفعيلة الأولى ثم باقي التفعيلات التي تكوِّن أشكال البحور»[53]. حيث تحدث هنا عن تكوُّن أشكال البحور؛ لكنه في نص آخر يتحدث عن تعدد أشكال البحور بقوله: «وطبيعي أن تتعدد أشكال البحور وفق صور التناسب إما بالتضارع أو التماثل لا التضاد والتنافر»[54].

فكلمة «أشكال - هنا - نفهم منها أنها تعني (أنماط) أو (أنواع)؛ لكنا إذا أكملنا قراءة النص سنجده يقول: «فالتضارع بين الأشكال التي تكوِّن البحور (هو أن يكون ترتيب جَزء ما (بفتح الجيم) يماثل ترتيب صدر جَزء نحو: فعولن ومفاعلين، أو يماثل ترتيب الجزء ترتيب عجز جزء آخر نحو: فاعلن ومستفعلن)[55]»[56]. وهذا يعني أن كلمة «أشكال» - هنا - لا تعني «أنماط» وإنما هي مكونات أو عناصر؛ ومن هذا التردد والتأرجح الدلالي يأتي القلق والاضطراب في أقوال الباحث.

ونجد الباحث يسهب في تفسير التضارع والتضاد والتنافر فيما لا طائل منه سوى زيادة الحشو في البحث، كون حازم قد شرح هذه

المصطلحات ومثّل لها بما يكفي، كما نجد في تعريفه للتضارع أعلاه؛ ومع ذلك لم تسلم جهود الباحث التفسيرية من القصور وعدم الدقة، فحين نقرأ تفسيره للتضارع بين (فعولن) وبين (مفاعيلن)، والتضارع بين (فاعلن) وبين (مستفعلن) في النص السابق حيث يقول: «فالصورة الأولى تبتدئ بوتد مجموع [فعو - مفا] وتنتهي بسبب خفيف [لن - عي - لن]. أما الصورة الثانية فتبتدئ بسبب خفيف [ما - مس - تف] وتنتهي بوتد مجموع [علن - علن]»[57]، نجد أنه - وإن كان يصدق على هذا الشكل من التضارع - يخص بالأساس شكلاً آخر يأتي بالدرجة الثالثة من بين أشكال التضارع، ونراه في تكملة النص السابق لحازم بقوله: «أو يكون صدر أحدهما يماثل صدر الآخر أو يماثل عَجُزُه عَجُزَه»[58].

أما الشكل الأول الذي مثّل له حازم بالتفعيلات (فعولن - مفاعيلن)، و(فاعلن - مستفعلن) فتفسيره يبدأ بفهم معنى كلمة «جَزْء» الواردة في النص؛ حيث يبدو أن الباحث قرأها بضم الجيم، والصواب أنها بالفتح وتعني في اصطلاح العروضيين: (تفعيلة)؛ وبناء عليه يكون الجَزء (فعولن) مماثلاً لصدر الجَزْء (مفاعيلن)؛ لأن (فعولن) هو: (مفاعي) فيقرأ الجَزْءان: (مفاعي مفاعيلن) وهكذا. وكذلك الأمر بالنسبة للجزءان (مستفعلن - فاعلن)، نجد الجَزء (فاعلن) يماثل عجُزَ الجزء (مستفعلن)؛ لأن (فاعلن) هو: (تفعلن)؛ فيقرأ الجزءان: (مستفعلن تفعلن).

والذي يعزز توجيهنا - هذا - قول حازم: «وأحسن التركيب ما وضع فيه أحد المتضارعين مما يلي الحيز الذي ضارعه من صاحبه نحو وضع الطويل والبسيط، ولهذا رفض مقلوب وضعهما»[59]؛ لأن مقلوب وضع الطويل الذي هو (مفاعيلن فعولن) سيؤدي إلى الفصل بين المتضارعين (مفاعي- فعولن) بالسبب الخفيف (لن) في

(مفاعيلن)، ويمنع تجاورهما، وكذلك البسيط فإن مقلوب وضعه الذي هو (فاعلن مستفعلن) سيؤدي إلى فصل السبب الخفيف (مس) في (مستفعلن) بين المتضارعين (فاعلن وتفعلن) ويمنع تجاورهما.

وإذا تجاوزنا كل ذلك الخلط وافترضنا عدم حدوثه فسيبقى من حق القارئ أن يطرح سؤالاً حول مدى تحقيق الباحث لمبتغاه في تحديد أسباب تعدد أشكال البحور. والجواب - كما نرى - أن الباحث أخفق في مسعاه، لأنه لو صحَّ ما ذهب إليه لما كان هناك أي فرق بين شكلي الطويل والمديد كون صورة التضارع القائمة بين (فعولن) و(مفاعيلن) في الطويل قائمة بذاتها - أيضاً - بين (فاعلن) و(فاعلاتن) في المديد[60]، ومع ذلك اختلف شكلاً الوزنين.

أما تعدد أشكال البحور - عند حازم - فيقوم على اعتبارات أخرى منها:

1 - نوع الجزء (التفعيلة)، وأنواع التفعيلات الأصلية عنده ثلاثة «خماسية، سباعية، وتساعية»[61].

2 - طريقة تركيب الأرجل (الأسباب والأوتاد) داخل الجزء (التفعيلة). أي: تقديم الأسباب على الأوتاد أو العكس أو تداخلها مع بعضها.

3 - طريقة تركيب الوزن (الشطر الموزون) من الأجزاء؛ وهي عند العرب على خمسة أنحاء حددها حازم في المنهاج وأوردناها في الفقرة رقم [3] السابقة في هذا التعقيب.

وإن شئنا الدقة التناسبية المتناهية في حقيقة تعدد أشكال (أنماط) الأوزان (البحور) سنجدها في قول حازم «لما كانت الأوزان متركبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون

عليه مظان الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل، وصار لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ومظان الاعتماد ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض ميزةٌ في السمع وصفةٌ أو صفات تخصه»[62].

ثالثاً: مع أن أشكال التناسب لا تؤدي - ضرورة - إلى تعدد أشكال البحور فإننا نجد الباحث يطيل شرح وتفصيل وتفسير ما فسره حازم بشأن التضارع والتضاد والتنافر بما لا طائل منه، ولا علاقة له بما رام إثباته من العلاقة السببية بين الأمرين[63].

رابعاً: مما يكشف لنا التناقض في كلام الباحث قوله: «ويلاحظ أن حازماً استعمل عدداً هائلاً من المصطلحات في عرض رأيه في قانون التناسب كالمتانة والجزالة والحلاوة واللين والطلاوة والخشونة والرصانة والطيش، وغيرها إلا أنها (تبدو غير ذات معنى لأنها خرجت عما وضعت له أصلاً إذ كانت قبل ذلك وصفاً للفظ والمعنى لا صفة للوزن الشعري)[64]»[65]، وقوله: «وقد أحس حازم بضرورة الاعتماد على مصطلحات واضحة محددة المعنى لعرض تصوره في التناسب الوزني؛ وهذا ما جعله يستعمل مجموعة من المصطلحات الجديدة في شكل ثنائيات كالتضارع والتماثل والتنافر والتضاد والتراكب والتقابل والتضاعف وغيرها»[66].

فالملاحظ في هذين النصين أن الباحث تبنى في الأول وجهة نظر مصطفى الجوزو في أن حازماً استعمل عدداً هائلاً من المصطلحات في عرض رأيه في قانون التناسب إلا أنها تبدو غير ذات معنى؛ وفي اللحظة نفسها يؤكد إحساس حازم بضرورة الاعتماد على مصطلحات واضحة محددة المعنى لعرض تصوره في التناسب الوزني. ولا ندري كيف جمع الباحث بين هذين القولين المتعارضين.

أما ما قاله الجوزو وتبناه الباحث بشأن خلو هذه المصطلحات من المعنى فإن ما يبدو لنا أن الدارسين كليهما لم يتعمقا في فهم المنطلق التناسبي الرياضي بين المتحركات والسواكن الذي اعتمده حازم لتقرير هذه الصفات في أوزان الشعر العربي؛ وكي لا نطيل عليهما وعلى القارئ الكريم فإننا سنحيل الجميع على مواضع هذه المسألة في المنهاج(67).

ولنا ملاحظة حول ما عدَّه الباحث مصطلحات جديدة استعملها حازم في شكل ثنائيات - كالتضارع والتماثل والتنافر والتضاد والتراكب والتقابل، والتضاعف، وغيرها - مفادها أن هذه المصطلحات ليست كلها جديدة؛ فالتماثل والتضارع والتنافر والتضاد والتقابل - مثلاً - مصطلحات معروفة في التراث البلاغي العربي، وثنائيتها أمرٌ ضروريٌ بالنظر إلى طبيعها؛ لكن الجديد الذي جاء به حازم هو توظيف هذه الأشكال في إطار كلي يجمعها تحت اسم (التناسب) الذي يتطلب بطبيعته الرياضية وجود طرفين متناقضين أو مترادفين.

خامساً: تأسيساً على مقدمات خاطئة تم توظيحها فيما سبق من تعقيبنا هذا توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج غير الدقيقة بشأن التناسب الوزني عند حازم. ومن هذه النتائج ما يلي:

1 - قوله: «يتميز قانون التناسب عند حازم كمياً بالثنائية من خلال استخدامه مجموعة من المصطلحات الجديدة مثل: التضارع/ التماثل، التضاد/ التنافر»(68). ووجه عدم الدقة في هذه النتيجة أن هذه المصطلحات ليست جديدة بلفظها، وإنما بوظيفتها ودلالتها الواسعة داخل الدائرة التناسبية كما أوضحنا سابقاً.

2 - قوله: يتميز «قانون التناسب وظيفياً بالحركة والشمولية لأنه يتسع للقصيدة الخليلية»(69)؛ ومع الأسف لا نجد في ثنايا البحث الكيفية التي توضح هذه الحركة والشمولية كي نركن إلى نتيجة

كهذه مع أن الأمر لا يجانب الصواب لو درس بشكل واضح؛ لأنا نقرأ للباحث أن «التناسب الوزني ثابتٌ وقار عكس العناصر الأخرى التي تتميز بعدم الاستقرار ولا تتغلغل في بنية النص دون غيرها، بل هي تتحرك في كل الاتجاهات وتصل بين الطبقات المختلفة»[70]. وهذا اضطراب واضح إذ كيف يكون التناسب متسماً بالحركة والشمولية، والثبات والاستقرار في الوقت نفسه.

من ناحية أخرى نرى أن مصطلح (القصيدة الخليلية) الذي جاء به الباحث غريب في تركيبه؛ فلم نسمع أن نجد فيهما وقفنا عليه عند حازم أو غير حازم ما يشير إلى وجود هذا المصطلح في تراثنا النقدي أو البلاغي أو الأدبي أو العروضي.

3 - قوله: «يضع حازم قانون التناسب في سلم من الدرجات تبدأ بالبنية العميقة (المعاني والأفكار) وتنتهي عند البنية السطحية (الوزن)»[71].

ونحن على تكرار قراءاتنا لمنهاج حازم نشهد لله أن هذا السلّم مزعوم به من قبل الباحث عدا ما أوردناه في بداية هذه الفقرة من درجات التناسب الوزني عند حازم؛ وهي درجات لا علاقة لها بالجانب المعنوي. لكن نفينا لوجود هذا السلم في المنهاج لا يعني أن جانب المعنى لم يكن مشمولاً بسيطرة قانون التناسب الذي تحكم بكل أصول الصناعة الشعرية - عند حازم - بجانبيها: المعنوي (المعنى والأسلوب)، واللفظي (اللفظ والنظم)؛ وهما الجانبان اللذان قصدهما الباحث بقوله: (البنية العميقة) و(البنية السطحية)، وما الوزن إلا واحدة من جزئيات النظم الذي يعد - هو الآخر - جزءاً من البنية السطحية؛ وقصر الباحث لهذه البنية السطحية؛ وقصر الباحث لهذه البنية بمظهر الوزن فقط أمرٌ تعوزه الدقة.

والملاحظ - عموماً - على هذه النتائج أنها تتوجه إلى قانون

التناسب بشكل عام في حين أن الحديث في تلك الفقرة التي توصل بها الباحث إلى هذه النتائج كان عدد التناسب الوزني فقط؛ وهذه مثلبة أخرى للباحث.

ومع ذلك لو رمت أو رام غيري خوض غمار البحث في موضوع التناسب عند حازم القرطاجني لاحتاج ذلك إلى مؤلف كامل، ولظهر - جلياً - للقارئ أن باحثنا - هذا - جازف مجازفة كبيرة - كان في غنى عنها - حين ارتبك كل هذا الارتباك وضيق على نفسه مساحة البحث؛ ما أوقعه في الخلط الذي نراه هنا؛ ولكن أعدُ القارئ الكريم - بعون الله تعالى - أن ترى النور - قريباً - أطروحة الدكتوراه التي أعكف على إعدادها تحت عنوان «الأسلوبية ومنهج الصناعة الشعرية عند حازم القرطاجني»، والتي آمل أن تنال فيها نظرية التناسب حظاً أوفر مما نالته هنا؛ كما أشير إلى احتمال قيام جمعية اللسانيات بالمغرب بنشر بحث كنتُ قد شاركتُ به في ندوة الأيام اللسانية الوطنية الخامسة بالرباط في يونيو 2002م، وكان بعنوان «مظاهر الانسجام الصوتي من خلال نظرية تناسب أوزان الشعر عند حازم القرطاجني».

4 - أما النتيجة الرابعة التي توصل إليها الباحث فتخص الربط بين التناسب والتعجيب[72]، وهي نتيجة مقحمة بنيت على مقدمة مقحمة[73]؛ وهذا الأمر قد أوضحناه في الفقرة الثانية من هذا التعقيب أثناء مناقشتنا لمقولة (هيمنة المستوى الإيقاعي عند حازم، وكذا الرد على وجهة نظر مصطفى الجوزو بهذا الصدد).

والواضح - كما أشرنا - أن الباحث جاء بهذه النتيجة في هذا الموقع ليدخل من خلالها إلى الفقرة الثانية من بحثه، وهي فقرة «التعجب» بعد انتهاء فقرة «التناسب»، ولتكون هذه النتيجة رابطاً بين الفقرتين؛ بدليل قوله في نهايتها: «ولهذا السبب لابد من الوقوف

- ولو وقفة مركزة - عند عنصر التعجيب أو الغرابة في النظرية الشعرية عند حازم حتى نستكمل أضلاع العمل الفني عنده»[74].

إلا أننا لا نقر بجدوى مثل هذا التناول لأن الباحث أغفل في الخطوط العريضة لبحثه أهم عناصر النظرية الشعرية عند حازم وهو المحاكاة والتخييل، وإن كان قد تحدث عنه فليس إلا في سياق حديثه عن التعجيب، وإن كان ثمة رابطة بين التناسب والتعجيب فهو التخييل لأنه الآلية التي تعتمد عليها حركية الصورة الشعرية في سياقها الانزياحي، وهذه الآلية تقوم عند حازم على أساس متين هو قانون التناسب، وتنتج في ذهن المتلقي أثراً تعجيبياً يهز نفسه ويدفعها للتجاوب مع جماليات القول الشعري المتناسب التأليف، والمنقول عبر قناة التخييل[75]. وليس التعجيب - كما يزعم الباحث - من الأسس الجمالية في العمل الفني[76].

وبعد ذلك نجد أن الوقفة المركزة لم تكن مركزة لأن المادة التعجيبية في المنهاج أكثر من أن تُحصر فيما أورده الباحث من نتف قليلة تجاسرت عليها المادة التخييلية التي أقحمها الباحث في غير موضعها، وكان الأحسن أن يفرد للتخييل فقرة خاصة تسبق فقرة التعجيب إذا أراد أن يستكمل أضلاع العمل الفني؛ كون التناسب قانوناً بلاغياً كلياً يعيه ويراعيه المبدع، والتخييل سمة نصية في القول الشعري، والتعجيب أثرٌ في نفس المتلقي.

[7]

قال الباحث: «ومن المعلوم أن حازماً لم يفرق بين المبدأين السابقين - [التناسب والتعجيب] - في نظريته الشعرية؛ وذلك أن صناعة الشعر عنده تقوم في جوهرها على التخييل والمحاكاة»[77].

والذي نتفق معه عليه هو أن صناعة الشعر عند حازم تقوم في جوهرها على المحاكاة والتخييل؛ أما أن يكون ذلك سبباً لعدم تفريق حازم بين التناسب والتعجيب فقول غير مقنع وغير صحيح.

وإذا كنا نتفق معه في جوهرية المحاكاة والتخييل في الصناعة الشعرية عند حازم - تماشياً مع ما فصلناه في الفقرة الثانية من هذا التعقيب من أن المحاكاة والتخييل هما جوهر الصناعة الشعرية، وبهما تتقوم، وعليهما تعتمد بالدرجة الأساس، وأن الوزن - عند حازم - مما يتقوم به الشعر، ويعد من جملة جوهره؛ لكن أهميته تأتي بالدرجة الثانية بعد التخييل، ومنهما معاً (أي: التخييل والوزن) تتولد الشعرية، وتهتز النفس عجباً وطرباً - فإننا لا نجد مبرراً لما وصل إليه الباحث من مستوى التخبط والارتباك من خلال تناقضه - أكثر من مرة - مع رأيه هذا حين قال - في استعراضه لما أسماه عناصر قانون التناسب -: «فهذه العناصر الأربعة هي التي تشكل قانون التناسب عند حازم، كما تمثل جوهر العمل الفني بصفة عامة»[78]، وقال - في موضع آخر - «يعتبر عنصر التعجيب من أهم الأسس الجمالية في العمل الفني عند حازم بعد مبدأ التناسب، والشعر الكامل عنده هو الذي تلتقي فيه (هاتين الخاصيتين)[79] - التناسب والتعجيب - لتشكل في النهاية جوهر القول الشعري»[80].

فإذا سايرنا الباحث في أقواله - الثلاثة - سنطالبه بتحديد مفهوم الجوهر الذي يقصده، ولماذا تعدد الجوهر هنا؟ وهل جوهر العمل الفني ليس هو جوهر القول الشعري/ (الصناعة الشعرية)؟ وهل عناصر التناسب هي الجوهر؟ أم عناصر التناسب مع التعجيب؟ أم أن التخييل والمحاكاة هما جوهر الشعر؟ أظن أنه كان على الباحث أن يتحرى الدقة في هذه المسألة قبل أن يقع فيما وقع به.

[8]

قال الباحث وهو يتحدث عن التخييل في فقرة (التعجيب): «ولكن بشرط أن نفهم أن للتخييل الشعري أنماطاً متعددة ووسائل متنوعة يتحقق بها ذلك التخييل الشعري عن حازم (يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن)[81] »[82]. نلاحظ هنا أن الباحث وجَّه ثلاثة أسماء/ (أنماط، وسائل، أنحاء) نحو مسمى واحد هو (الأنحاء)؛ وهذا من مظاهر عدم دقة استخدام المصطلح النقدي عنده.

فالنص الذي أورده الباحث هنا يبحث عن الأنحاء التي يقع منها التخييل - عند حازم - أما أنماط/ أقسام التخييل فنجدها في صفحات المنهاج رقم: 89، 92، 93 وكذا طرق/ وسائل التخييل نجدها في ص: 89-90 من المنهاج[83]. ومن هنا كان الأحسن للباحث أن يقول: «والتخييل الشعري عند حازم (يقع في أربعة أنحاء.... إلخ النص)».

[9]

تصويبات لغوية وأسلوبية

لأني قد اطلعتُ على ما أورده أستاذي الدكتور عباس علي السوسوة من ملاحظات وتصويبات بهذا البحث - في سياق ملاحظاته على بحوث العدد العاشر بشكل عام - سأكتفي هنا بما لم يرد بها ويمكن إضافته إليها من المؤاخذات اللغوية والأسلوبية التي تحسب على الباحث. وذلك على الشكل التالي:

(الصفحة - السطر)	الخطأ	الصواب
(2-171)	إطاره	إطارها
(13-171)	بمعناها	بمعناه
(17-172)	وابتكاراً	ويعد ابتكاراً
(9-173)	ودعوة	ودعوى
(9-174)	تعدد	تتعدد
(7-175)	فهو	فهي
(18-175)	نحو	النحو
(19-175)	في هذا الجانب الموسيقي	في الجانب الموسيقي
(7-178)	على نوع من التناسب	على التناسب
(4-179)	الشعرية	الشعري
(11-179)	قوية	قوي
(1-182)	ودنا	وجدنا

ثانياً: مناقشة بحث «في التراث النقدي والبلاغي» لأحمد محمد ويس ونعني بالمناقشة هنا عرض ملاحظتين فقط:

أولاهما: شكلية تتعلق بالعنوان الذي يزيد - في رأيي - عند احتياج مضمون البحث الذي قسمه الباحث على ثلاثة أقسام هي:

1 - الاستعارة والانزياح.

2 - التشبيه والانزياح.

3 - الكناية والانزياح.

وهذا المضمون كان يحسن له أحد المقترحين التاليين - عنواناً -:

1 - الانزياح مفهوماً في التراث النقدي والبلاغي.

2 - الانزياح وأشكال المجاز في البلاغة العربية.

لأن العنوان المثبت في مطلع البحث يتسع لإدخال قضايا نقدية وبلاغية كثيرة في نطاق البحث؛ وهذا يعيق توفر الدلالة المباشرة التي يفترض أن تربط العنوان بالمضمون؛ ما يجعل المضمون في هذه الحالة جزئية صغيرة داخل الدائرة الواسعة للعنوان.

وثانيتهما: فنية تتعلق بتعريف الانزياح وما ترتب عليه من نتائج؛ فقد قدَّم الباحث بين يدي بحثه توطئة مفيدة أودع فيها المصطلحات التراثية المرادفة لمصطلح الانزياح [الحديث]، الذي ارتضى له فيها تعريف ينص على أن الانزياح «هو استعمال المبدع للغة - مفردات وتراكيب وصوراً - استعمالاً يخرج بهما عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر»[84] مستنتجاً أن الانزياح بهذا المفهوم يعد فيصلاً ما بين الكلام الفني وغير الفني.

ونحن إذ نشهد للباحث بسعة الإدراك، والقدرة على قراءة التراث وفق نظرية أسلوبية حديثة هي نظرية الانزياح، وكذا دقة النتائج التي توصل إليها بالقياس إلى مفهوم الانزياح الذي حدده بالخروج عما هو معتاد ومألوف؛ إلا أن لنا عليه ملاحظة.

وملاحظتنا هي أن مفهوم الانزياح لا ينحصر في الإطار الضيق الذي حدده الباحث في تعريفه السابق؛ بل يتجاوزه ليشمل كل خروج عن سنن اللغة وقانونها، وليس الخروج عما هو مألوف فحسب. والذي يبدو لنا أن الباحث قد قصد بهذا التحديد التوجه نحو الجانب التعجيبي للفعل الانزياحي.

إننا عندما ندرك أن الانزياح إحدى نظريات الأسلوبية الحديثة،

الخارجة - كما يقال - من عباءة اللسانيات، سنجد أن الجانب التعجيبي ليس ذا أهمية كبيرة في البحث الأسلوبي، في حين أن مسألة التفرد والإبداع أكثر أهمية منه.

إن فكرة الانزياح بدأت حين فكّر (فرديناند دي سوسيور) في التفريق بين اللغة كنشاط لساني جماعي وبين الكلام كنشاط لساني فردي؛ وذلك من خلال البحث في السمات المميزة للنشاط الفردي عن النشاط الجماعي؛ وهي السمات التي يخرج بها الكلام عن اللغة، فكان البحث الأسلوبي - بهذه الصفة - تتبعاً للانزياحات التي يخرج بها كلام الفرد/ (المبدع) عن قانون اللغة التي يتخاطب بها مجتمع ذلك الفرد، بغض النظر عن قوة الجذب والأسر التي تمارسها هذه الانزياحات في المتلقي.

وقد درس تشومسكي ورفاقه من رواد النحو التوليدي هذه الفكرة، وجعلوا منها منطلقاً لفكرة التحويل التي يقوم عليها النحو التوليدي/ التحويلي؛ مستنتجين أن البنية السطحية المتمثلة في الصورة الصوتية/ اللفظية للغة تتولد من بنية عميقة تتمثل في الصورة المنطقية/ المعنوية لها، عبر سلسلة من التحويلات/ الانزياحات حتى تصل إلى هيئتها الملفوظة أو المكتوبة.

ولما كان الانزياح/ (الخروج عن نواميس اللغة) يقع في مستويات متعددة تتحدد من خلالها درجة التميز والإبداع لدى الأفراد المبدعين، وأصبح كثير من الانزياحات مألوفاً غير قادر على تحقيق التعجيب المستهدف في النص الإبداعي، ظن البعض أنها كذلك في أصل اللغة، وأن ما كان منها غير مألوف هو وحده الذي يسمى انزياحاً، وهذا - في رأينا - ليس من الحقيقة في شيء.

فعندما نقول - مثلاً -: «محمدٌ أسدٌ» نكون أمام تشبيه بليغ

مألوف، وهو بهذه الصفة لا يشكل انزياحاً إذا اعتمدنا على تعريف الباحث للانزياح؛ لأن الفعل التعجيبي مفقود فيه مادام مألوفاً. أما إذا اعتبرنا أن الانزياح هو الخروج عن اللغة، فإن هذا التشبيه يعد انزياحاً بدون شك. ولتوضيح هذه الفكرة سنكتفي - هنا - بذكر نموذج واحد من أقوال الباحث التي تحمل تصوره القاصر لمفهوم الانزياح، وذلك حين قال - وهو يستعرض تقسيم الاستعارة عند الجرجاني -: «أما التقسيم الآخر للاستعارة عند عبدالقاهر فيقوم على أساس من طبيعة المشابهة التي تقوم بين الطرفين، ومما ينبغي الإشارة إليه هو ترتيبه لها بحسب القيمة من الأدنى إلى الأعلى. وانتهى من ذلك إلى قسمتها ثلاثة أقسام»[85].

ثم استعرض الباحث القسمين الأول والثاني دون أن يشير إلى وجود أية علاقة تربطهما بالانزياح، وحين وصل إلى القسم الثالث - الذي سماه عبدالقاهر (الصميم الخالص من الاستعارة) - رأى فيه الباحث انزياحاً بقوله: «وبالجملة فإن الجامع بين طرفي الاستعارة - هاهنا - ليس ماثلاً فيهما - بل إنه يتحصل من قدرة المتلقي الذهنية على استخراج المشابهة: أي أن الاستعارة هاهنا تحتاج إلى متلقٍ خبير؛ لأن ثمة بين الطرفين انزياحاً ليس من الهين السهل نفيه من أول وهلة، وهذا القسم من الاستعارة هو أرقى الأقسام عند عبدالقاهر كما بدا من تسميته له»[86].

فالذي يفهم من كلام الباحث أن ترتيب الجرجاني لأقسام الاستعارة - هنا - كان بحسب القيمة الفنية لكل قسم، مبتدئاً بالأدنى، ومنتهياً بالأعلى، والذي يفهم من تعامله مع القسمين الأول والثاني اللذين مرَّ بهما مرور الكرام أنهما خاليان من الانزياح، وأن الانزياح يوجد فقط في القسم الثالث الراقي الذي يسميه الجرجاني (الصميم الخالص).

وهذا رأي فيه نظر لأنها إذا رجعنا إلى أساس هذا التقسيم عند الجرجاني سنجد أنه ليس فنياً بحسب القيمة من الأدنى إلى الأعلى كما يرى الباحث، بل هو أساس انزياحي يبدأ بالأقل خروجاً عن الأصل، والأدنى مدى في مفارقته؛ وما القيمة الفنية التي توصل إليها الجرجاني إلا نتيجة مثمرة لاعتماده على ذلك الأساس؛ بدليل أنه سمى القسم الأول: الاستعارة القريبة من الحقيقة)، وسمى الثالث: (الصميم الخالص).

وإليك نص الجرجاني الذي مهد به لهذا التقسيم، وفهم منه الباحث أن أساس التقسيم هو القيمة الفنية، والذي قال فيه: «اعلم أن الاستعارة - كما علمت - تعتمد التشبيه أبداً، وقد قلت إن طرقه تختلف، ووعدتك الكلام فيه، وهذا الفصل يعطي بعض القول في ذلك - بإذن الله تعالى - وأنا أريد أن أدرِّجها من الضعف إلى القوة، وأبدأ في تنزيلها بالأدنى ثم بما يزيد من الارتفاع؛ لأن التقسيم إذا أُريغ[87] في خارج من الأصل فالواجب أن يُبدأ بما كان أقل خروجاً منه وأدنى مدى في مفارقته»[88].

من هنا نجد أن استعارة القسم الأول رغم قربها من الحقيقة إلا أنها تبقى خارجة عنها؛ وبالتالي يعد هذا النوع من الاستعارة انزياحاً ولو لم يحقق أي تقدم في الجانب التعجيبي الممتع أو الجذاب الآسر على حد تعبير الباحث. وقربه من الحقيقة هو الذي يجعله مألوفاً حتى ظن البعض أنه منها كما أوضحنا سابقاً.

واعتماداً على هذا الأساس توصل الجرجاني إلى نتيجة مفادها أن درجة الإبداع الفني مرتبطة بالمستوى الانزياحي بتناسب طردي تزيد بارتفاعه وتقل بانخفاضه، وهذا ما نفهمه من قوله - عن الضرب الثالث من هذا التقسيم، وهذا الضرب الأكثر خروجاً من الأصل والأعلى مدى في مفارقته -: «واعلم أن هذا الضرب هو المنزلة التي

تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها »[89]، وتسميته له بالصميم الخالص. وهو الأمر الذي يثبت أن كل أشكال الاستعارة وتسميته له بالصميم الخالص. وهو الأمر الذي يثبت أن كل أشكال الاستعارة أشكال انزياحية بالضرورة، وأن القيمة الفنية لكل شكل مرتبطة بمستواه الانزياحي.

إن النتائج المحدودة التي توصل إليها الباحث من خلال تعريفه - المحصور - للانزياح تضيِّقُ - كثيراً - المساحة التطبيقية لهذه النظرية في تراثنا النقدي والبلاغي؛ بإخراجها كثيراً من أشكال الاستعارة والتشبيه والكناية، وغيرها من الأشكال المجازية الأخرى من دائرة مفهوم الانزياح.

وإذا كان الأمر هكذا بالنسة للأشكال المجازية فإنه سيكون أشد صرامةً في التعامل مع الأساليب البلاغية والتركيبات اللغوية الأخرى، كأساليب: الالتفات، التقديم والتأخير، الزيادة والحذف، والضرورات الشعرية، والتغييرات الناتجة عن الزحافات والعلل العروضية، والتغيرات الدلالية المختلفة من سمو وانحطاط وتخصيص وتعميم، وكل ما يعد خروجاً عن أصل قريباً كان أو بعيداً.

إن هذه الأساليب وغيرها هي التي نقترحها - إلى جانب كل الأشكال المجازية - مادة للمشروع المستقبلي المتطلع إلى جهود الأسلوبيين والبلاغيين العرب للنهوض به من أجل إنعاش الدرس البلاغي والنقدي العربي، وتنشيطه إن لم نقل إيقاظه من سباته العميق بعد ما أصابه من الجمود منذ مئات السنين. إلا أن مثل هذا القصور في فهم نظرية الانزياح وغيرها من النظريات التي يمكن أن توظف - باستفادة واعية - في تراثنا من شأنه أن يعيق أو يؤجل - على الأقل - تحيق طموحاتنا في إنتاج درس أسلوبي يقدم وجهة نظر عربية تراثية مساهمة في إثراء الحركة الفكرية والنقدية العالمية.

الإحالات

1) جذور. مجلة فصلية تعنى بالتراث وقضاياه السنة الخامسة، العدد العاشر رجب 1423هـ/ سبتمبر 2002م إصدار النادي الأدبي الثقافي بجدة، نشر دار الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ص: 170.

2) نفسه، ص: 172.

3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة: بيروت – لبنان: 1986م، ص: 72.

4) نفسه، ص: 125.

5) نفسه، ص: 27-28.

6) نفسه، ص: 62.

7) نفسه، ص: 89.

8) نفسه، ص: 83.

9) نفسه، ص: 67.

10) نفسه، ص: 21.

11) نفسه، ص: 83.

12) نفسه، ص: 263.

13) نفسه، ص: 116.

14) نفسه، ص: 117 بتصرف.

15) نفسه، ص: 117.

16) جذور، ص: 175. نقلاً عن: نظرية الشعر عند العرب لمصطفى الجوزو، ط 1، دار الطليعة، بيروت: 1981م، ص: 31.

17) نفسه، ص: 176.

18) نفسه، ص: 267.

19) نفسه، ص: 267.

20) نفسه، ص: 230، 251 مثلاً.

21) نحو نظرية إيقاعية في موسيقى الشعر، عبدالعزيز موافي، جذور، عدد: (10)، ص: 235.

22) جذور، ص: 171.

23) ينظر – مثلاً – الصفحات: 226، 231، 244، 245، 259،... وغيرها.

24) ينظر – مثلاً – صفحة 143، 144 في المنهاج.

25) جذور، ص: 171. هو رأي تبناه الباحث نقلاً عن مقالة «قانون التناسب لحازم القرطاجني بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي» لعلي الهاشمي، الحياة الثقافية، أكتوبر/ 1987م، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، ص: 67.

26) ينظر – مثلاً – صفحات المنهاج: 226، 229، 231، 235 وغيرها.

27) المنهاج، ص: 226، 248.

28) نفسه، ص: 227.

29) نفسه، ص: 227.

30) جذور، ص: 172-173.

31) المنهاج، ص: 226.

32) نفسه، ص: 232.

33) نفسه، ص: 237.

34) نفسه، ص: 246.

35) نفسه، ص: 248-249.

36) نفسه، ص: 263.

37) نفسه، ص: 231.

38) نفسه، ص: 235.

39) نفسه، ص: 258.

40) نفسه، ص: 235.

41) جذور، ص: 171.

42) المنهاج، ص: 243.

43) جذور، ص: 171.

44) لأن مفهوم التناسب عن حازم أوسع من أن يقف عند حدود الصوت؛ باعتباره قانوناً بلاغياً كلياً يصدق تطبيقه على سائر علوم اللسان الجزئية ومنها العروض، وكذا على جميع ما تلتئم منه صناعة الشعر من أصول كالألفاظ، والمعاني، والأسلوب، والنظم ومنه الوزن.

45) المنهاج، ص: 263.

46) جذور، ص: 172.

47) أحال الباحث هذا النص على ص 266 من المنهاج. ينظر جذور، ص: 172 هامش (8) وهي إحالة خاطئة صوابها أن النص يوجد في ص: 226 من المنهاج.

48) جذور، ص: 172.

49) نفسه، ص: 172.

50) ينظر على سبيل المثال الصفحات: 226، 232، 235، 247، 249، 251، 261، 264، 269 من المنهاج.

51) ينظر على سبيل المثال الصفحات: 247، 259، 263،... وغيرها من المنهاج.

52) المنهاج، ص: 267.

53) جذور، ص: 174.

54) نفسه، ص: 174.

55) المنهاج، ص: 247.

56) جذور، ص: 174.

57) نفسه، ص: 174.

58) نفسه، ص: 174.

59) المنهاج، ص: 248.

60) نفسه، ص: 243، 267.

61) نفسه، ص: 226.

62) نفسه، ص: 265-266.

63) جذور، ص: 174-175.

64) وجهة نظر تبناها الباحث نقلاً عن نظريات الشعر عند العرب لمصطفى الجوز ص: 31.

65) جذور، ص 173.

66) نفسه، ص: 173.

67) المنهاج، ص: 225، 260، 265، 266، 267، 268، 269،... وغيرها.

68) جذور، ص: 176.

69) نفسه، : ص 177.

70) نفسه، ص: 176.

71) نفسه، ص: 177.

72) نفسه، ص: 177.

73) نفسه، ص: 176.

74) نفسه، ص: 177.

75) المنهاج، ص: 71.

76) جذور، ص: 177.

77) نفسه، ص: 178.

78) نفسه، ص: 172.

79) هكذا وردت في نص الباحث والصواب: (هاتان الخاصيتان).

80) نفسه، ص: 177-178.

81) المنهاج، ص: 89.

82) جذور، ص: 182.

83) اكتفينا هنا بالإحالة على صفحات المنهاج منعاً للإطالة التي زادت عن حدها.

84) جذور، ص: 370.

85) نفسه، ص: 383 وما بعدها.

86) نفسه، ص: 385.

87) يعني: أريد أو قصدٌ.

88) أسرار البلاغة، للإمام أبي بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دا المدني بجدة، مطبعة المدني بالقاهرة، الطبعة الأولى: 1412هـ/1991م، ص: 55.

89) نفسه، ص: 66.



جملة الشرط
عند النحاة
والأصوليين العرب



خلود صالح عثمان الصالح

مقدمة:

تقوم الباحثة في هذه الصفحات بمراجعة كتاب لمؤلفٍ لغوي ألسني معاصر، وهو الدكتور مازن الوعر، والكتاب هو:

- جملة الشرط عند النحاة والأصوليين العرب في ضوء نظرية النحو العالمي لتشومسكي.وقد نشرته الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان (1999م).

وكما هو واضح من عنوان الكتاب، أنه يجمع بين الدراسات اللغوية والنحوية في التراث العربي عند العلماء القدماء والنظريات اللغوية والألسنية الحديثة، وهو جمعٌ ينمُّ على إلمام المؤلف بمعطيات القديم والحديث مع الاستفادة من تقدم العصر وتوظيف آليات التكنولوجيا الحديثة.

وعليه، فإن عرضاً علمياً لما يحتويه هذا الكتاب، يعدُّ عملاً شاقاً تحتاج الكتابة فيه إلى إلمام واسعٍ في الدراسات اللغوية في التراث وفي الاتجاه اللغوي المعاصر بما يحمله من نظريات لغوية تركيبية ودلالية مختلفة، فضلاً عن ضرورة الالمام بجانبٍ من المعارف والعلوم الانسانية المختلفة: النفسية، والاجتماعية، والفلسفية، والتاريخية. إلى جانب العلوم التجريبية والبيولوجية وغيرها مما قدمته المعرفة الانسانية في ميادينها المختلفة.

كما أن مراجعة كتابٍ ما يحتاج إلى معرفة التطور المعرفي والعلمي للمؤلف الذي تُدرّس مؤلفاته، وهو مما لاشك فيه جانبٌ آخر من المعرفة التي تحتاج إلى جهد في البحث والتحليل.

ومن هنا، فإن هذا الجانب من الكتابة، فيما نرى، أشد جهداً من الكتابة في موضوعٍ علمي أو لغويٍّ ما، فضلاً عن أن الباحثة هنا لم تألف الكتابة على هذا النحو من ذي قبل. ومن ثم فانني أستأذن المؤلف في أن تكون أول محاولة للكتابة في هذا النوع واقعةً على مؤلفاته، وبالتالي فإن أحسنت فذاك ما أرجو وآمل، وإن كانت الأخرى فعذري أن هذه هي المحاولة الأولى، كما أسلفت. فضلاً عن أن إبداء رأيي في بعض المواقع من هذا التأليف نابعٌ مما غرسه فينا المؤلف من ضرورة إبداء الرأي السليم والجرأة على قول الحق وفق أسسٍ منهجيةٍ موضوعيةٍ علمية، إذ هما وسيلة الباحث التي تمهِّد له الطريق لبناء الشخصية العلمية الجادة.

قدم المؤلف لكتابه بمقدمة بيَّن فيها أهداف دراسته التي تفيد بأنه يعتزم تقديم دراسة يعدّها أنموذجاً لمنهجية دراسة النحو العربي في التراث على ضوء المعطيات اللسانية الحديثة، وقد اعتمد في ذلك على عددٍ محددٍ من الكتب التراثية الأصول على رأسها كتاب سيبويه، ثم اختار ابن القيم الجوزية في كتابه (بدائع الفوائد) ليبين البعد الفلسفي واعتماد المعنى في بناء الجملة المركبة عند الأصوليين من الفقهاء، في محاولتهم لاستنباط القاعدة الشرعية من النصوص.

وقد ختم مقدمته بحديثه عمن ارتضاهما ممثلَين للمنهج الحديث في الدراسات اللغوية العربية المعاصرة، وهما عبدالسلام المسدي ومحمد الهادي الطرابلسي، من خلال كتابهما (الشرط في القرآن الكريم على نهج اللسانيات الوصفية). ثم مهّد المؤلف لفصول كتابه بتمهيدٍ موجزٍ دافع فيه عن اختياره، ورغم أنه موضوعٌ قد كتب فيه

كثير من الدارسين إلا أنه ينوي تناوله بطريقة مميزة، إذ إنه يعتزم تقديم دراسة مطوَّرة يستند فيها إلى النظرية اللسانية الحديثة التي تمتد جذورها إلى ما عند المفكرين العرب القدماء. مشيراً إلى أن الجملة الشرطية قد مرت بمراحل من التطور حتى نضجت، فيما يرى، نحواً ودلالةً عند كلٍّ من الجرجاني وأبي حيان وابن هشام والسيوطي.

وضع المؤلف بحثه في أربعة فصول ذيَّلها بالنتائج التي توصَّل إليها ثم سطَّر ثبتاً بالمصادر والمراجع التي اعتمد عليها.

في الفصل الأول عرض المؤلف قضيةً لم تكن مستقرةً عند النحاة واللغويين، وهي الفرق بين الجملة والكلام، توطئةً للوصول إلى دراسة الجملة موضع الكتاب. ولقد عكف النحاة العرب على دراسة الكلام وتحليله، وتعددت مباحثهم في أجزائه وأركانه، فكان الحديث عن الكلمة المفردة، والكلام، والكلم، والقول، والجملة[1]. فاختلفت أصناف المباحث التي تناولوها وتعددت آراؤهم واختلافاتهم في كل قسم[2]. ولم يقف الخلاف في ماهية الجملة عند النحاة العرب قديماً، إنما أدلى اللغويون المحدثون بدلوهم في تعريف الجملة؛ فمنهم من أقامها على فكرة الاسناد؛ أي أن الجملة لا تكون إلا إذا تكوَّنت من طرفي الاسناد؛ المسند والمسند إليه. ومنهم من أقامها على أساس المعنى والإفادة بصرف النظر عمَّا إذا قامت على إسناد أو لم تقم عليه[3]. وقد ناقش المؤلف العلماء القدماء في آرائهم عن الفرق بين الكلام والجملة في ميدان عرضه الشرط بين الجملة والكلام عند النحويين العرب، مشيراً إلى أن القدماء من النحاة العرب قد خلطوا كثيراً بين الجملة والكلام إلى الحد الذي ذهب فيه فريق منهم إلى جعلهما مترادفين، بل نبَّه إلى أمرٍ هامٍ في إطار الجملة وهو قيامها على أساس الإفادة في الكلام. وحبذا لو كان المؤلف قد عرض أيضاً لمصطلحٍ ثالثٍ كثيراً ما يتردد في كتب النحو واللغة وهو (القول).

ثم دلف المؤلف إلى عرض آراء النحاة وتصورهم لجملة الشرط في جزئيها؛ الفعل والجواب. ومن الواضح أن المؤلف قد استند إلى الكتاب الأول في النحو؛ وهو كتاب سيبويه، في الحكم على قواعد كلام العرب وسننهم في تعبيرهم، فبيَّن أن سيبويه قد استند إلى مبدأ وصفي تعليلي هو عنده الأساس الرئيس في النظرية النحوية في التراث، وقد حاول المؤلف جمع شتات باب الشرط عند سيبويه من خلال حديثه عن الفعل والمجازاة والأداة الاسمية والحرفية وترتيب عناصر هذه الجملة تقديماً وتأخيراً وما يعتري أسماء الشرط من تعدد وظيفي للمبنى الصرفي الواحد استناداً إلى السياق الجملي، منوِّهاً بالعلاقة بين الجملة الشرطية وجملة القسَم، مع توسع في الحديث عن الحروف التي تنزَّل منزلة الأمر والنهي وما يختلط على السامع أو القارىء منها بالشرط.

يبدو أن المؤلف في عرضه هذا الفصل والفصل الذي يليه عند الأصوليين الفقهاء، كان مشدوداً إلى الخلاف الطويل بين النحاة واللغويين القدماء، ينازعه في ذلك مخزونه من النظريات اللغوية المعاصرة عن أصل الجملة الشرطية أهو الفعل أم الجواب، يعزز ذلك عنده بحثه عن الوظيفة الدلالية لفكرة الجزاء في جملة الشرط من غير إغفالٍ لنظرية النحو الرئيسة وهي العامل النحوي مع محاولة اختبار أقوال الخليل وسيبويه في توجيه الشواهد الشاذة ومقابلة ذلك بما يسميه علماء اللغة المعاصرون الخروج على القاعدة (Constraints on rules). ومن المعلوم أن هذه تمثل نقطة رئيسة في نظرية تشومسكي في كتابه الأول (البنى النحوية) syntactic structures وفي كتابه الثاني (أوجه النظرية النحوية) Aspects of the Theory of syntax. وليس هنا موضع تفصيل القول في ذلك.

ثم عرض المؤلف للبعدين البنيوي والوظيفي الدلالي لبعض

أدوات الجزاء مبيناً الدور الذي تؤديه هذه الأدوات؛ وهي: أي، حين، أين، متى، حيثما، أنّ، إنَّ، إذ ما،... وغيرها. مبيناً دور الجملة في إزالة ما فيها من إبهامٍ زماني ومكاني.

وقد بنى المؤلف تصوره لفكرة الجزاء عند سيبويه على نمط تصورٍ حديث، فيذهب إلى أن الجزاء عند سيبويه والخليل هو ما قام على أساسٍ نحوي ودلالي معاً. فالأساس النحوي هو الذي يسوِّغ فكرة العمل والعامل النحوي وما فيه من تسويغٍ بنيوي لحركة السكون، وأساس دلالي يكمن في النظر إلى ما تحمله الكلمة أو الأداة من معنى دلالي يحمل دلالة الشرط أو الجزاء، ويظهر ذلك جلياً في الأداة (كيف) فيما يرى الخليل أنها ليست أداة جزاء وما حُملت على الجزاء إلا بسبب ما يكمن فيها من معنى الجزاء، أو كما يعبر: «مخرجها على الجزاء لأن معناها: على أيِّ حالٍ تكن أكن»[4].

تعرض المؤلف إلى نقطةٍ هامة في تركيب جملة الشرط عند سيبويه بخاصة وهي الزمن في جملة الجزاء والجواب، مشيراً إلى أن التماثل في الزمن بين طرفي الجملة ينتج عنه التركيب المثالي للجزاء، كما يذكر. وهذا يذكّرنا برأي البلاغيين وعلى رأسهم عبدالقاهر الجرجاني الذي يرى بأن التغير في الزمن أو في تركيب الجملة في أي ركنٍ من أركانها يؤدي إلى تبدُّل في القيمة الدلالية للجملة بكاملها، يقول الجرجاني في هذا: «وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك: زيدٌ منطلقٌ وزيدٌ ينطلق وينطلق زيدٌ ومنطلقٌ زيدٌ وزيدٌ المنطلقُ والمنطلقُ زيدٌ وزيدٌ هو المنطلقُ وزيدٌ هو منطلقٌ. وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك: إن تخرجْ أخرجْ وإن خرجتَ خرجتُ وإن تخرجْ فأنا خارجٌ وأنا خارجٌ إن خرجت وأنا إن خرجت خارجٌ...»[5].

وقد عرض المؤلف تفصيلاً لآراء الخليل وسيبويه في الرابط بين طرفي جملة الشرط أو بين الجزاء والجواب، رابطاً ذلك برأي اللغوي المعاصر نعوم تشومسكي عن الرابط وخروج القول أحياناً عن القاعدة النحوية مبيناً الجذور التي تنبع منها هذه الفكرة عند سيبويه بقوله: «وزعم أنه لا يحسن في الكلام (إن تأتني لأفعلنَّ) من قبل أن (لأفعلنَّ) تجيء مبتدأةً. ألا ترى أن الرجل يقول: (لأفعلنَّ كذا وكذا) فلو قلت: إن أتيتني لأكرمنك وإن لم تأتني لأغمنَّك جاز لأنه في معنى (لئن أتيتني لأكرمنَّك) و(إن لم تأتني لأغمنَّك) ولابد من هذه اللام مضمرةً أو مظهرة لأنها لليمين كأنك قلت: (والله لئن أتيتني لأكرمنَّك).

فإن قلت: لئن تفعل لأفعلنَّ قبُحَ لأن (لأفعلنَّ) على أول الكلام. وقبُح في الكلام أن تعمل إنْ أو شيءٌ من حروف الجزاء في الأفعال حتى تجزمه في اللفظ ثم لا يكون لها جواب ينجزم بما قبله[6]. مشيراً إلى ضرورة وجود رابط يعمل على التعليق بين المتقدم والمتأخر من الفعل والجواب، وما يكون التناوب بينها إلا لضرورة تقتضي ذلك على غير ما اطرد في ما صح من كلام العرب. ثم علّق المؤلف على عدد من الأنماط الجملية التي يُعَد اسم الشرط فيها بمنزلة الاسم الموصول كقولهم: (آتي من يأتني). وقد ساق المؤلف عدداً من الأمثلة التي ضربها سيبويه معلقاً بقوله: «وكأن سيبويه يريد أن يقول: إذا لم يكن جواب الجزاء مندمجاً بالجزاء عن طريق الصلة فهو مندمج عن طريق روابط أخرى»[7].

ويحضرني في هذا المقام تعليق أرى أن المقام يتسع لعرضه: يبدو للباحثة أننا إن جاز لنا أن نعد لكل جملة بؤرة دلالية فإن جملة جواب الشرط هي البؤرة الدلالية التي نشأ أصلها في ذهن المتكلم فأراد أن يعبر عنها مشروطة، فاقتضى المقام أن يذكر الفعل، ولما كان الارتباط

بين الفعل والجواب بقصد تحقيق معنى الشرط يقتضي أداة تربط وأداة تؤدي دوراً وظيفياً ينشئ فكرة الشرط فقد اقتضى وجود ما يسمى بأداة الشرط والأداة الرابطة بين جزئي الجملة، فإن تحقق المعنى الدلالي بوضوح فإن إهدار الرابط يصبح ممكناً وإن لم يكن كذلك فلابد من وجوده. ولعل التصنيفات التي ذهب إليها العلماء بتقسيم إنشاء الشرط إلى اسمية وحرفية ينبع من الدور الوظيفي النحوي الذي تؤديه الأداة أثناء حلولها محل قيمة دلالية لكلمة يعبَّر عنها بهذه الأداة (متى، أيان، حيثما... إلخ).

ثم تعرّض المؤلف إلى فكرة التأثير والتأثر؛ أي عوامل الجزاء والجواب، مبيناً أن بعض العوامل إذا دخلت على الجزاء وجوابه دون أن تجد ما تعمل فيه فإنها ستعمل في الكلام كله مبطلة عمل الجزاء، كما في (إنَّ من يأتني آتيه. كان من يأتني آتيه. ليس من يأتني آتيه) معلقاً عليها بأن ليس من المسوغ العلمي أن تترك هذه العوامل بلا عمل. وبيَّن أن العوامل تعمل في حقيقة الأمر فيما بعدها من عناصر لغوية كامنة خلفها كما في (إنه من يأتني آتيه) أو ما يماثلها. ثم عرض عدداً من المواضع الأخرى التي يُلغى فيها عمل الجزاء بتأثيرٍ من العامل المتقدم وقد ذكر منها مواضع متعددة، منها: الابتداء، والقسم، والأمر، والاستفهام، والتمني، والعرض، وغير ذلك مما جاء في نص سيبويه. والذي نراه أن فكرة العمل والعامل هنا تتحكم في مسيرة الحكم على التركيب الجملي ودلالته فتقتضي إدخال ما ليس من الجملة فيها. ومن المعلوم بأن العرب قالت: إن كل زيادة في المبنى تقابلها زيادة في المعنى، لذا فإن نظرية العامل اقتضت القول (إنه من يأتنا نأته) (كنت من يأتني آته) (ليس هو من يأته يحْبِبه) (أتذكر إذْ أو ما أو أمَّا من يأتنا نأته). وفي ذلك تكلّفٌ واضحٌ وإقحامٌ لما ليس من النص فيه، ولو كان المتكلم قد أراد الدلالة الموجودة في ما هو مقحمٌ

على الجملة لذكرها نصاً، هذا فضلاً عمَّا تسببه الزيادة في بعض الأحيان من عُسرٍ دلالي وتركيبي كما في (ليس هو من يأته يحبه) وما كان ذلك فيما نرى إلا لتسويغ فكرة العمل والعامل التي جرى عليها النحاة القدماء.

* * *

وفي الفصل الثاني من هذا الكتاب تناول المؤلف جملة الشرط عند الأصوليين، واعتمد في بيان مذهبهم في الشرط على فكر ابن القيم الجوزية في كتابه (بدائع الفوائد) على أنه كتاب في فلسفة الفقه، ولو أن المؤلف قد اعتمد كتاباً آخر متخصصاً في أصول الفقه وعلاقته بالأصول النحوية واللغوية، واستنباط الأحكام من الأصول، ككتاب (البحر المحيط في الفقه) للسرخسي، أو كتاب (إرشاد الفحول) للشوكاني، لكان أثرى البحث العلمي في الموضوع الذي قصد البناء فيه. وإن من يدرس المجلدين الثاني والثالث من كتاب السرخسي سالف الذكر، سيرى أنه أوثق صلة بذلك من استدلال ابن القيم في (بدائع الفوائد). وأما (إرشاد الفحول)، فقد جمع فيه الشوكاني خلاصة قدرته اللغوية والفقهية واطلاعه الواسع في التفسير والحديث بأسلوبٍ متين معتمداً بذلك على عمق فهمه للأصول النحوية وتوظيفها توظيفاً لغوياً ودلالياً.

وعلى الرغم مما ذكرنا هنا، فإن المؤلف قد استطاع بوضع فصل جملة الشرط عند الأصوليين بعد الفصل الأول الموسم بجملة الشرط عند النحويين، أن يراعي التدرج العلمي الأكاديمي خلافاً لما عليه كثير من المؤلفين المعاصرين، إذ إن أصول النحو قد اعتُمد متطلباً سابقاً لأصول الفقه، وإن كانا يلتقيان في جوانب، ويفترقان في **أُخر**، مما حدا بكثيرٍ من العلماء إلى أن يعدوا أصول النحو اقتفاءً لأثر أصول الفقه.

وفي هذا الفصل بيّن المؤلف نقاط التباين بين أصول النحو

وأصول الفقه، منها: التباين في المصطلح بينهما، وفي منهجية التأليف والتناول. فأما المصطلح فإن ابن القيم الجوزية قد دعا الحروف والأسماء الجوازم بـ «الروابط بين الجملتين»، أما الخليل وسيبويه فقد استعملا مصطلح «العوامل من الحروف والأسماء». ويعلّق المؤلف على هذين المصطلحين محبذاً أحدهما على الآخر، فيقول: «ومصطلح العوامل أدق وأشمل من مصطلح الروابط ذلك لأن العامل بحد ذاته رابط، وهو في الوقت نفسه مانح صفات نحوية ودلالية أيضاً»[8]. وإن كنت أميل إلى مصطلح الأصوليين لأنني أرى أن استخدام مصطلح (العوامل) قائمٌ على أساسٍ بنيوي بحت، وهو تسويغ حركة الجزم على الفعل. أما المصطلح الأصولي (الروابط) فهو مصطلحٌ دلالي يحقق البعد الدلالي الذي أخذ به جزئياً سيبويه وأستاذه الخليل عند تناول فكرة الربط والتعليق. بمعنى أن هذه الأدوات هي روابط تربط بين جملة الجزاء وجملة الجواب فتجعلهما متعلقتين مترابطتين في جملة واحدة. ويبدو للباحثة من جانب آخر أن المصطلحين يشيران إلى شيء واحد، أحدهما بالوصف اقتضاء لتفكير الأصوليين في تحقيق الإطار الدلالي في الجملة كلها، أما الآخر فقد انطلق النحاة في مصطلحهم من النظرية النحوية الأولى وهي العامل. ويبدو للباحثة أيضاً أن الخليل وسيبويه - يرحمهما الله - لو نظرا نظرةً وصفيةً دلالية لما استعملا غير مصطلح الربط بين جزئي الجملة كما هو في معظم كتب معاني الحروف.

وقد أظهر المؤلف أيضاً عدداً من المصطلحات الأصولية التي تصور جانباً من الفكر الفلسفي الأصولي، إذ هي مصطلحات فلسفية تحمل طابعاً دلالياً، وهو المنهج الذي يتسم به الفكر الأصولي، ومن هذه المصطلحات: الروابط، التعليق الوَعْدي، التعليق الخبري، الشرط، الوجود، العدم، محتمل الوجود، محقق الوجود، الوسيلة، الغاية... وغيرها من المصطلحات. وفي هذا الصدد يقول المؤلف: «فكل هذه

المصطلحات والمفاهيم الفلسفية ليست مستعملة في عمل النحاة العرب»[9].

أما نقطة التباين الأخرى التي عرضها المؤلف بين المنهجين النحوي والأصولي فتكمن في تناول التركيب الشرطي، إذ يسعى المنهج النحوي إلى الشكل والبناء التركيبي لجملة الشرط، لذا فإنه يذهب إلى أن الأصل في جملة الشرط هو فعل الشرط وأن الجواب هو المتعلق بالشرط، فالشرط هو الذي يعمل في الجواب وتحقُّق الجواب مرهونٌ بتحقق الشرط . وعليه، فإن سيبويه يرى أن جواب الجزاء لا يتقدم على الجزاء إلا إذا كان ماضياً كقولنا (آتيك إن تأتني) ، فإذا تقدم الجواب على فعل الجزاء المضارع فيكون ذلك لضرورة شعرية.

أما المنهج الأصولي فيوظف المصطلح الفلسفي للوصول إلى المفهوم الدلالي الذي بدوره يؤدي للوصول إلى الاستنباط الشرعي، فيذهب الأصوليون إلى أن الغاية في جملة الشرط تكمن في الجواب؛ لأن المعنى الرئيس الذي يمكن أن يسمى في علم اللغة المعاصر بـ Theme Topic يكمن فيها، وما الشرط إلا الوسيلة الموصلة إلى الغاية. وعليه، فهو ينظر في المعنى وكيفية الوصول إليه: تقدم الجواب أم تأخر، وبذا، فهم يتفقون جزئياً في هذه المسألة مع نحاة الكوفة الذين يحتكمون إلى الدلالة في التقديم والتأخير، مع الأخذ في الحسبان عمل العامل في ما هو متقدم أو متأخر، كما في تقديم الفاعل على الفعل مع احتفاظه بتسميته فاعلاً تقدم لغاية دلالية. وهو منهج نميل إليه ونؤيده وقد بينا هذا سابقاً في ثنايا عرضنا للفصل الأول من هذا الكتاب.

مما سبق، يتضح للقارئ أن المنهج الأصولي يقوم على فكرة تحقيق المعنى الدلالي، وهو منهجٌ فلسفي يكون أحياناً منطقياً يحتكم إلى المعنى في تغيير مباني التركيب الجملي البسيط والمركب؛ وبذا يظهر اختلافه عن المنهج النحوي الذي يعتمد على تفكيك الجملة وفقاً

لمواقع مبانيها من الإعراب على ضوء العامل، وقد أبرز المؤلف هذا التباين بعرضٍ شيقٍ أفاد القارئ الباحث في اللغة، علاوة على أن المؤلف، بفضل اطلاعه على الفكر اللغوي الحديث، استطاع أن يوظف النظريات اللغوية الحديثة التي اطلع عليها مزاوجاً بينها وبين ما أتقنه من التراث النحوي والأصولي، فربط هذا المنهج، الأصولي، ببعض مناهج المدارس اللسانية الحديثة التي تأخذ الفلسفة منهجاً للوصول إلى البنية الدلالية[10]. ويبدو للباحثة أن ما أورده المؤلف في هذا الجانب من الربط بين المنهجين يمكن أن يكون نواة للبحث في إظهار قِدم البحث في الدراسات الدلالية المعاصرة، وأنها تتكئ في جوانب كثيرة منها على ما جاء عند علماء التراث من أصوليين ونحويين. ويبدو للباحثة أيضاً أن هذه يمكن أن تكون فكرةً لدراسات عليا ذات قيمة وأثر في الدرس اللغوي الحديث.

***



وفي الفصل الثالث من هذا الكتاب (جملة الشرط عند اللسانيين المحدثين المسدي والطرابلسي أنموذجاً) عرض المؤلف جهود مؤلفي كتاب (الشرط في القرآن: على نهج اللسانيات الوصفية) عرضاً علمياً قائماً على أسسٍ منهجيةٍ سليمة، مظهراً مجانبة المؤلفَين للصواب في الحكم على التراث النحوي في باب الشرط، وذلك لأنهما قدّما دراسة غير دقيقة لجملة الشرط في القرآن الكريم، قائمة على ما وصفه نحاة العربية المتأخرين لا المتقدمين منهم، فضلاً عن إهمالهما ما تركه الأصوليون من دراسة قائمة على خدمة المعنى في التراكيب اللغوية، علاوة على إغفالهما كثيراً من مواطن الوقوف النحوي على دلالة الجمل عند دخول أدوات الشرط عليهما.

وعلى الرغم من أن المؤلفين قد وقعا في خطلٍ واضحٍ في النظرة إلى بناء الجملة العربية في التراث العربي، وعدم استقراء ما جاء عند

النحاة العرب القدماء، من تضافر الجهود في الحكم على التركيب اللغوي من وجهتي النظر؛ التركيبية والدلالية، مما أوضحه الدكتور مازن الوعر بجلاء، في هذا الفصل، إلا أن المؤلفين فيما ترى الباحثة قد تمكنا من لفت الانتباه إلى نقطة هامة في أسلوب الشرط دراسة أسلوبية قائمة على التفاعل بين المبنى والمعنى. ولعل في جهودهما، وإن لم يتمكنا من بلورة حدٍّ فاصلٍ من المنهجية، ما يمكن أن يشحذ مزيداً من الهمم لدراسة هذا الأسلوب الذي يرد في القرآن الكريم بكثرة، فضلاً عمَّا جاء في شعر العرب وفي كلامهم المنثور.

* * *

في الفصل الرابع (جملة الشرط في ضوء النحو العالمي تشومسكي أنموذجاً) استند المؤلف إلى فكرة النحو العالمي؛ أي إلى تطبيق أحدث النظريات اللسانية في التحليل اللغوي على أحد الموروثات اللسانية الإنسانية. وقد تجلّت في التراث النحوي العربي، في أحد أبوابه وهو التركيب الشرطي أو الجزائي بخاصة، وربما كان هذا هو الهدف الذي أنشأ كتابه له، فوضع التراكيب الشرطية على اختلافها في إطار نظرية النحو العالمي التي اقترحها اللساني الأمريكي نعوم تشومسكي، وذلك وفق أسس منهجية الجمل التوليدية وبنيتها العميقة والجمل التحويلية وبنيتها السطحية. وقد حلل المؤلف في التركيب الشرطي ثلاثة أبواب نحوية مختلفة، وفق منهج سيبويه، الرابط بينها رابطاً دلالياً، وهذه الأبواب هي:

1. الربط بأدوات الجزاء، نحو: إن تصنعْ أصنعْ.
2. الربط بالصلة، نحو: أصنعُ ما تصنعُ.
3. الربط بالأمر، أو النهي، أو الاستفهام، أو التمني، أو العرض، نحو:

ائتني آتك (أمر)

لا تفعلْ هذا تندمْ (نهي)

أين تذهبُ أذهبْ (استفهام)

ليت زيداً حاضرٌ يحدثْنا (تمني)

ألا تنزلُ تُصبْ خيراً (عرض).

ويبدو واضحاً أن الجمع بين هذه الأبواب، التي جاءت في كتب المتأخرين في عددٍ من الأبواب المختلفة في النحو العربي، قائمٌ على أسسٍ دلالية بمعزلٍ عن العامل أو مسبب حركة الجزم في قسمٍ منها. ويبدو أن المنهج الذي أخذ به المؤلف، يستند إلى إدراكٍ لما في مكنون فهم سيبويه وأستاذه الخليل للبعد الدلالي في التركيب الجملي بعامة، وأسلوب الشرط بخاصة، بصرف النظر عن المعالجة التركيبية التي أخذت عندهما بعدها وفقاً لما ابتكره الخليل في النظرية النحوية الأولى، وهي نظرية العامل أو المسبب للحركة الإعرابية.

وإن من يدرس النحو العربي على ضوء ما أراده الخليل من نظرية العامل، وأنها لتقويم ألسنة العرب وغير العرب من اللحن الذي أصابها وبخاصة في الحركة الإعرابية، يدرك أن ما ذهب إليه الدكتور الوعر في حكمه كان صواباً، إذ إن الخليل وسيبويه قد عالجا إقامة الحركة الإعرابية وكيفية وضعها اقتفاء لما كانت عليه العرب، مع إدراكهما للجانب الدلالي في التراكيب، ولكنهما أدركا أيضاً أن البحث الدلالي ليس موضعه هنا، فانصرفت جهودهما وجهود النحاة من بعدهما إلى زمن الجرجاني تقريباً، إلى تثبيت فكرة العمل والعامل ومسوغات الحركات على أواخر الجمل.

من البارز في هذا الفصل أن المؤلف وضع جمل سيبويه في ميزان تحليل تشومسكي للجمل؛ أي أخضعها للمدرسة التوليدية والتحويلية

وفق أسهم الاحالة وتشريح الجملة مع البحث عن أصلها، أو بعبارة تشومسكي، البحث عن بنيتها العميقة. وإن من ينعم النظر في التراث يجد أن ما قام به النحاة القدماء لا يختلف كثيراً عن هذا المنهج التوليدي والتحويلي للتراكيب اللغوية، فكُتب النحاة العرب القدماء مليئة بالأقوال التي تبحث عن أصل الجملة، وهي أقوالٌ افتراضية يفترض فيها النحوي أصلاً للجملة ثم يبحث في تغيرها أو تحولها إلى الصورة التي نُطقت بها وما يعتري ذلك من دلالة، فيقولون مثلاً: والأصل فيها كذا، أو هذا ما ظهر لي في أصلها... ونحو ذلك. والغاية، فيما نرى، في البحث عن الأصل تكمن في إطارٍ تعليمي ليس غير، ولا يعني بالضرورة أن الأصل الذي افترضه النحوي قد نطق به العربي قديماً، فتراهم يبحثون عن المحذوف ويقدرونه في الجملة فيفترضون المسند والمسند إليه المحذوف في الجملة، أو أنهم يؤخرون كلمة مشيرين إلى أن الأصل فيها كذا ثم قدِّمت لغاية ما، وغير هذا من الأمور الافتراضية لأسبابٍ تعليمية وتعليلية مختلفة، ولعل ذلك بارز بوضوح في باب الإغراء والتحذير، والمحذوف بعد لولا ومعمول الفعل المتعدي لمفعولين أو أكثر ولم يذكر أحدها. وبذا، فإن تحليل الجمل بناءً على ما ذهب إليه القدماء أو المحدثون يكون مستساغاً إذا كان الغرض منه تعليم الناشئة كيفية صياغة تراكيب الجملة العربية، أما أن يُعتمد التحليل استناداً إلى الأصل المفترض، فإن ذلك ينأى بالباحث عن الغاية الدلالية التي تعبر عنها اللغة أصلاً، فالبحث عن الأصل قد يخلط بين الجمل الانشائية والخبرية ويصرف السامع عن دلالة التقديم أو التأخير أو الحصر أو التعجب أو الاستفهام أو المدح أو الذم أو غير ذلك من عناصر تحقيق الدلالة[11].

يتبين من خلال التحليل اللساني الحديث، وفق نظرية تشومسكي في النحو التوليدي التحويلي، لجمل الشرط في مفهوم الخليل، أن

التحليل كان يهدف المعنى بمعزل عن المبنى، فحُلِّلت الجمل وفق الأصل الذي خرج عنه، كما بينا، ووفق فكرة العمل أو تعليق العامل عن الجزم، فقُدِّمت أمثلة من هذه وتلك دون أن تُعطى الدلالة في هذا التحليل البنيوي أهميتها، ولعل هذا يتضح بشكل بارز في المواضع التي يبطل فيها عمل الجزاء، عند دخول القسم على الكلام المُجازى أو في تقدم الابتداء على الجزاء، أو غيرها من المواضع التي يبطل فيها عمل الجزاء. ولا غرو في أن القسم، كما ينص النحاة [12]، أعلى درجات التوكيد، وزيادته في الجملة تؤدي إلى زيادة في الدلالة، وربما كان إبطال عمل الجزاء في الجملة لغاية دلالية، وفي ذلك خروج القصد في الجملة عن الجزاء إلى التوكيد الكامن في القسم. ويبدو أن هذا الجانب الدلالي كان مغموراً ضمن التحليل البنيوي الذي أظهره المؤلف، ويظهر ذلك بجلاء في قوله: «وإن القسم هنا ليس له وظيفة نحوية أو دلالية، ذلك لأنه لغوٌ كما يقول سيبويه» [13]. علماً بأنه قد نبَّه في أكثر من موضع من كتابه إلى أهمية الربط بين البنية والدلالة، وظهر ذلك واضحاً في تناوله مفهوم نحو الخليل ومنهج الأصوليين. وربما كان من المفيد في هذا الفصل أن يربط التحليل التشومسكي للجمل بتحليلٍ دلالي يستقيه مما جاء في التراث العربي، نحو: (إن كل زيادة في المبنى تؤدي إلى زيادة في المعنى)، وبيان أهمية التقديم كما نص على ذلك سيبويه، فقال: « إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى» [14]، أو قولهم: إن العرب إذا أرادت العناية بشيء، قدمته. أو قولهم: «وشأن العرب تقديم الأهم» [15]. وغيرها من الأقوال التي تكشف عن الوجه الدلالي في عملية التحويل في مواقع مباني التركيب الجملي أو حذفها أو التقديم والتأخير فيها. أو ما قامت عليه كثير من الدراسات الحديثة في الاهتمام بالجانب الدلالي في تحليل التراكيب، فضلاً عمّا تنادي به من ضرورة الربط بين الدلالة والتركيب. وفي هذا الصدد يقول جليسون (H.A.Gleason): «يجب على الباحث

في علم اللغة أن يُعنى دائماً بجميع العناصر التي لها دورها في دلالة الجملة موضع التحليل»[16]، ويقول في موضع آخر: «إن على السامع، ليفهم معنى التركيب الجملي، أن يعرف العلاقات بين الكلمات المكونة لهذا التركيب فإن حكم عليها من وجهة نظر نحوية من غير إدراكٍ للمعاني التي تؤديها علاقة الكلمات ببعضها فيما يسمى بالمكونات الرئيسة للجملة، فإنه قد يجانبه الصواب من حيث الدلالة»[17]. ولعل هذا الضرب من الربط بين الدلالة والتركيب في الدرس اللغوي هو الذي نبه إليه المؤلف في أكثر من موضع من كتابه.

من المواطن البارزة في عمل المؤلف هذا هو تشريحه منهج الخليل في تحليل الكلام المجازي تشريحاً قائماً على أسس منهجية وعلمية دقيقة، مبيناً فيه صلاحيته في حقل الدراسات اللغوية الحديثة فيما يكمن فيه من مواطن تأخذ بها الدراسات اللغوية الحديثة، فبيَّن المؤلف مواطن التشابه المنهجي بين منهج سيبويه وأستاذه الخليل من جهة، ومدرسة تشومسكي وبلومفيلد من جهة أخرى. ويظهر أبرز نقاط الالتقاء بين المنهجين بأن المنهج الذي انطلق منه سيبويه هو منهج العمل والتعليق أو كما يعبر عنه تشومسكي في نظريته بمنهج العمل والربط الاحالي (government and binding) وفي هذا يقول الدكتور مازن الوعر: «والواقع لقد بنى سيبويه كتابه كله على هذا المنهج، الأمر الذي جعل الكتاب ينحو منحىً علمياً ولسانياً قائماً على أسلوب الوصف والتعليل الذي أخذ به بلومفيلد وتشومسكي والمعبر عنه «inductive-deductive method»[18].

ويلتقي سيبويه من جانب آخر مع تشومسكي في مفهومه عن (القواعدية) فاعتبر سيبويه، كما بيَّن المؤلف، أن القواعد قلب العملية اللغوية، وما المعنى (meaning) إلا تمثيل محدد لما يجري داخل الجهاز النحوي. فالمعنى عند سيبويه بهذا المفهوم، مكوِّنٌ واحد من مكونات

العملية النحوية، يقول الدكتور الوعر: "هذا الجهاز المفاهيمي العربي تؤيده نظرية تشومسكي وتثبت في الوقت نفسه صحة ما توصل إليه النحاة العرب الأوائل حول التحليل النحوي الشكلي للغة (formal syntax)»[19].

كما أن منهج الخليل يماثل منهج تشومسكي في فكرة توجيه الخروج عن القاعدة، يقول المؤلف: «من هنا إذا وضعنا تصور الخليل وسيبويه في إطار اللسانيات الحديثة فيمكننا أن نقول إن الرجلين كانا يطبقان قواعد الأصول المحددة على كلام العرب، فإذا خرجت القواعد أو شذَّت عن هذا الكلام كانا يقيدانها بضوابط وقيود معينة؛ أي يخرِّجانها طبقاً لمستويات نحوية أو دلالية معينة... وقد عدّ تشومسكي قواعد الخروج هذه، أو حسب عبارته الاصطلاحية، ظاهرة عالمية (universal) لا يقتصر دورها على لغة بعينها، وإنما تشمل اللغات البشرية كافة»[20].

وفي هذا الإطار كشف المؤلف حقيقة هامة في التراث العربي اللغوي ولاسيما في منهج الخليل، وهو أن ما توصل إليه تشومسكي في منهج العمل والربط الإحالي بعد حوالي أربعين سنة من العمل على نظرية النحو العالمي قد توصّل إليه الخليل وسيبويه من قبل وهذا ما ألمح إليه تشومسكي نفسه في مظان مختلفة من كتاباته وحواراته[21]. ومن هنا أكد المؤلف ضرورة الاستفادة من إمكانات العصر، ومن تقنية التحليل اللساني الغربي الحديث للاستفادة من هذه المعطيات واستثمارها في خدمة اللغة العربية.

وفي ختام هذا الكتاب قدم المؤلف عدداً من النتائج التي توصل إليها في كتابه هذا مبيناً فيها خلاصة منهج سيبويه والخليل في معالجة الجزاء وجوابه، وهي معالجة مبنية على منهج متماسك في مبادئه وثوابته، الأمر الذي جعله منهجاً علمياً وموضوعياً في الوقت

نفسه. كما لخّص القول في معالجة ابن القيم الجوزية، وهي معالجة فلسفية لغوية مستنبطاً فيها المعنى من خلال القاعدة العقلية (الفلسفية) والقاعدة النحوية (اللغوية) غايته الوصول إلى الحكم الشرعي الدقيق. كما ركز في هذه النتائج على أهمية التسلح بالمعرفة اللسانية الحديثة، مشيراً إلى إخفاق البحث الذي قام به الباحثان المعاصران اللذان عرض لهما في الفصل الثالث من هذا الكتاب. ومن هنا جاء تركيزه على أهمية الاستفادة من تقنية التحليل اللساني الغربي الحديث، منبهاً إلى إمكانية تطور النظرية النحوية العربية من خلال هضم معطيات المعرفة اللسانية الحديثة والاستفادة منها، واستثمارها في خدمة اللغة العربية، آخذاً بمبدأ مهم في بناء النظريات العلمية، وهو مبدأ تراكمية العلم الذي يعني أن الباحث الحديث لابد أن يَفهم القديم من أجل أن يتجاوزه إلى ما هو أنفع وأجدى في حركة الحضارة الانسانية الدائبة. ويبدو أن المزج بين التراث والاستفادة من التقنية اللسانية الحديثة هو الهدف الذي يسعى إليه المؤلف، وهو يتردد في كل ما ألّفه في كتبه مع ما ينادي به في محاوراته ومحاضراته المختلفة.

إن من الواضح أن المؤلف قد استطاع في هذا الكتاب أن يتبع منهجية سليمة في تتابع الفصول وتسلسلها بمنطقية وتتبع يمكن أن يكون أنموذجاً للباحثين في الدراسات العليا. فقد كشف عن صلة واضحة بالتراث العربي، واطلاع عميق على معطيات الدرس اللغوي المعاصر، فمزج بينهما من غير حيف أو خلل. فأخذ من القديم أصوله ومن الحديث ما يلتقي بالقديم مطوراً له وفق ما يحتاجه التطور اللغوي في الاستعمال من غير تقعر أو ابتذال.

ولعل أبرز ما في هذا المؤلَف القيِّم حرص مؤلِفه على نصرة العربية والرغبة في السمو بها إلى معارج العلا استناداً إلى منهجية

أكاديمية وعلمية سليمة، اعتماداً للقول القائل «الحقيقة غاية كل باحث أمين وضالة كل ساعٍ حصيف، أنّى وجدها التقطها، وأخذ بها».

الهوامش

1) ينظر: **الجملة النحوية نشأة وتطوراً وإعراباً** - فتحي الدجني - مكتبة الفلاح: الكويت - ط (2) 1408هـ، 1997م - ص 17 وما بعدها.

2) ينظر: **مقدمة لدراسة فقه اللغة** - حلمي خليل - دار المعرفة الجامعية: الاسكندرية 1993م - ص 54، 55.

3) ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها - تمام حسان - ط (3) 1985م- **الهيئة المصرية العامة للكتاب**. و(إعادة وصف اللغة العربية ألسنياً) تمام حسان - **أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية** - تونس 1978م والنحو العربي **نقد وبناء** - إبراهيم السامرائي - دار عمار: عمان - دار البيارق: لبنان - ط (1) 1997م. **وفي النحو العربي قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث** - مهدي المخزومي - ط (3) 1985م. **وفي نحو اللغة وتراكيبها** - خليل عمايرة - عالم المعرفة للنشر والتوزيع: جدة ط (1) 1984م. و(دعوة إلى قراءة جديدة للنحو العربي) - خليل عمايرة - **مجلة جذور** (التراث) - العدد الرابع- مج. الثاني - جمادى الآخرة 1421هـ، 2000م.

4) **كتاب سيبويه** - **تحق**: عبدالسلام هارون - مكتبة الخانجي: القاهرة - ط (3). 1988م - 57/3.

5) دلائل الاعجاز- عبدالقاهر الجرجاني- تصحيح: محمد رشيد رضا- دار المعرفة: بيروت- ص 64.

6) الكتاب - سيبويه - 66/1.

7) جملة الشرط - مازن الوعر - ص 17.

8) السابق - ص 24.

9) السابق - ص 30.

10) السابق - ص 32.

11) ينظر: (أساليب نحوية جرت مجرى المثل) رسالة ماجستير - خلود الصالح - جامعة أم القرى: مكة المكرمة - 1422هـ.

12) ينظر: كتاب سيبويه – 104/3، **وشرح المفصل** – ابن يعيش – عالم الكتب: بيروت، مكتبة المتنبي: القاهرة– 9/90، **وهمع الهوامع** – السيوطي– تحقيق : عبدالعال مكرم – مؤسسة الرسالة: بيروت 1413هـ/ 1992م– 241/4، 242.

13) **جملة الشرط** – مازن الوعر – ص 72.

14) **كتاب سيبويه** – 34/1.

15) **الجامع لأحكام القرآن** – القرطبي– تصحيح: أحمد البردوني – ط (2) 1954م – 145/1.

16) **An introduction to descriptive Linguistics**- Gleason, Henry, Allan- New York, 1969- p.196.

17) **An introduction to descriptive Linguistics** - p. 129.

18) **جملة الشرط** – مازن الوعر – ص 74.

19) السابق – ص 79.

20) السابق – ص 80.

21) السابق – ص 87.



المراجع

1) القرآن الكريم.

2) (أساليب نحوية جرت مجرى المثل) رسالة ماجستير – خلود الصالح – جامعة أم القرى: مكة المكرمة – 1422هـ.

3) (إعادة وصف اللغة العربية ألسنيا) تمام حسان– أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية – تونس 1978م.

4) الجامع لأحكام القرآن – القرطبي – تصحيح: أحمد البردوني– ط (2) 1954م.

5) الجملة الشرطية – مازن الوعر– الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان: القاهرة– 1999م.

6) الجملة النحوية نشأة وتطوراً وإعراباً – فتحي الدجني – مكتبة الفلاح: الكويت – ط (2) 1408هـ، 1997م.

7) دراسات نحوية ودلالية وفلسفية في ضوء اللسانيات المعاصرة – مازن الوعر – دار المتنبي للطباعة والنشر: سورية، دمشق.

8) (دعوة إلى قراءة جديدة للنحو العربي) - خليل عمايرة - مجلة جذور (التراث) - العدد الرابع- مج. الثاني - جمادى الآخرة 1421هـ، 2000م.

9) دلائل الإعجاز- عبدالقاهر الجرجاني- تصحيح: محمد رشيد رضا - دار المعرفة: بيروت.

10) شرح المفصل - ابن يعيش - عالم الكتب: بيروت، مكتبة المتنبي: القاهرة.

11) العربية وعلم اللغة البنيوي (دراسة في الفكر اللغوي الحديث) - حلمي خليل - دار المعرفة الجامعية: الاسكندرية - 1988م.

12) في النحو العربي قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث - مهدي المخزومي - ط (3) 1985م.

13) في نحو اللغة وتراكيبها - خليل عمايرة- عالم المعرفة للنشر والتوزيع: جدة- ط.(1984 (1م.

14) كتاب سيبويه - تحق: عبد السلام هارون- مكتبة الخانجي: القاهرة - ط (3) 1988م.

15) اللغة العربية معناها ومبناها - تمام حسان - ط (2) 1985م- الهيئة المصرية العامة للكتاب.

16) المفصل في علم اللغة - الزمخشري - تعليق: محمد عز الدين- دار إحياء العلوم: بيروت- ط (1) 1990م.

17) المقتضب - المبرد - تحقيق: محمد عضيمة - عالم الكتب: بيروت.

18) مقدمة لدراسة فقه اللغة - حلمي خليل - دار المعرفة الجامعية: الاسكندرية 1993م.

19) من وظائف الصوت اللغوي - أحمد كشك - ط (2) 1997م.

20) النحو العربي نقد وبناء - إبراهيم السامرائي - دار عمار:عمان - دار البيارق: لبنان- ط (1) 1997م.

21) همع الهوامع -السيوطي- تحقيق: عبدالعال مكرم- مؤسسة الرسالة: بيروت 1413هـ، 1997م.

22) An introduction to descriptive Linguistics- Gleason, Henry, Allan- New York, 1969- p.196.

